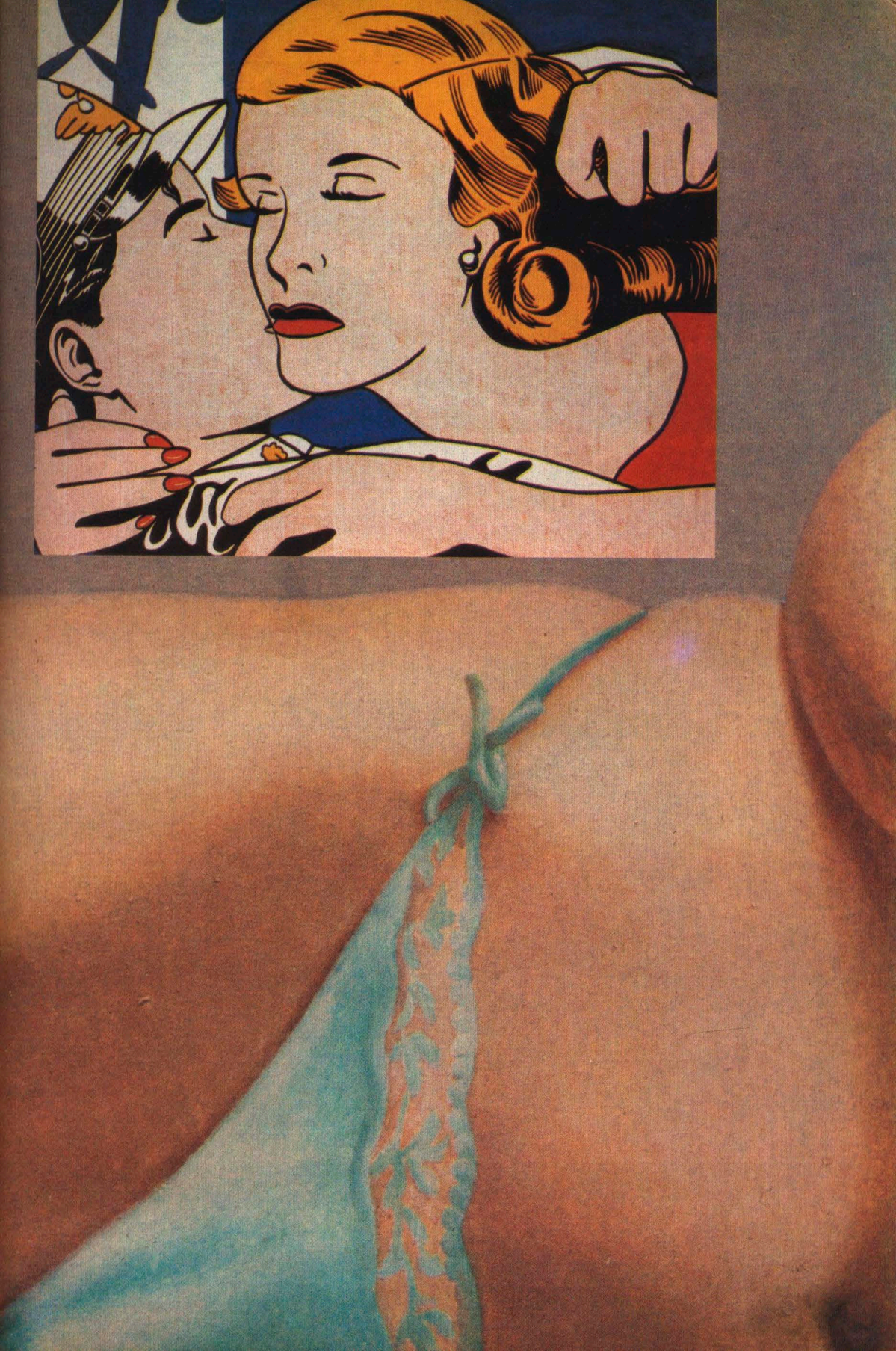
ISSN 0130-6405

90

ИСКУССТВО КИНО



ULLETIN BOARD · 475-5555
СПАСИБ
ЗА НАШЕ
СЧАСТ
THE RAMONES PRAY FOR PEACE (P.65
the village VOICE
The Secret Life of Fashion Shoots (Supplement, P.71)
THE DAZE AFTER
A Special Issue on Reagan's Dark Victory
Marshall Berman
Paul Berman
June Jordan
James Ridgeway
George Scialabba
Ann Snitow
Sol Stern
Ellen Willis

ЗВЕЗДА
ДЛЯ
ЛУГАЧЕВА
87-64-91
175/54

Ежемесячный журнал
Орган Союза
кинематографистов СССР
Выходит с января
1931 года

Главный редактор
Щербаков К. А.

Редколлегия
Абдрашитов В. Ю.
Бланк Б. Л.
Вайсфельд И. В.
Гелейн И. И.
Гельман А. И.
Герасимов А. Н.
Герман А. Ю.
Голдовская М. Е.
Гребнев А. Б.
Григорьев Е. А.
Гукасян Ф. Г.
Гульченко В. В.
(первый зам.
главного редактора)
Гурченко Л. М.
Дмитриев В. Ю.
Донец Л. С.
Ибрагимбеков Р. И.
Игнатьева Н. А.
(зам. главного
редактора)
Караганов А. В.
Левин Е. С.
Мащенко Н. П.
Медведев А. Н.
Норштейн Ю. Б.
Рубанова И. И.
Савицкий Н. В.
Саканян Е. С.
Синельников В. Л.
Стишова Е. М.
Сулькин М. С.
(ответственный
секретарь)
Толстых В. И.
Уралов О. В.
Фомин В. И.
Франк Г. В.
Шенгелая Э. Н.
Шепотинник П. Г.
Шинарбаев Е. Б.

ИСКУССТВО КИНО

6 90

Содержание

Собеседование первое
3 Почему?
Точка зрения
9 **Гасан Гусейнов.** «Все великие померли, и мы прихварываем...»

Кинематограф 90-х.

Разборы и размышления
13 **О. Ковалов.** «Синема-бис», или Грезы о свободе
19 **Нина Зархи.** Между молохом и готовальней
23 **Зара Абдуллаева.** Спасибо сердце, что ты умеешь...
28 **А. Максимов.** Одинокий охотник на границе жанров
32 **И. Багратиони-Мухранели.** О том, как был подставлен Кролик Роджер
35 **П. Шепотинник.** Batman'ова уха
Анкета кинокритиков «ИК» (спецвыпуск)
40 Советские фильмы — абсолютные чемпионы проката за четверть века (1965—1988)
Лаборатория
42 Соединима ли ржавая вилка от криминального аборта с Ричардом Гиром?
Необязательные заметки
45 **Михаил Гнедовский.** Горизонты и «горизонты»
Свободная тема
46 **Екатерина Деготь, Владимир Левашов.** Диалог на заданный сюжет

Сюжеты и факты

54 **Вс. Вильчек.** Семейный портрет в интерьере истории
Анкета «ИК»
64 «Я» и массовая культура

Мир души

72 **Александр Пятигорский.** Пастернак и доктор Живаго

Теория, история

81 Советское мифосознание

Иллюзион

95 **Вячеслав Шмыров.** «Тимур и его команда»
97 **А. Дорошевич.** «Багдадский вор»
99 «Жертвоприношение». Финал
100 **Алексей Герман.** Высокая простота
103 **Ю. Норштейн.** «Огненное искушение» Предчувствие Средневековья
109 **А. Л. Гуревич.** Многозначная повседневность средневекового человека
113 Завтра — позавчера. Беседа с Борисом Гребенщиковым

„ИК". Избранная проза

115 **Леонид Невлер.** Чужой звук
117 **Татьяна Анохина.** Изабелла Бэдфорд

За рубежом

126 **Виктор Филимонов.** Зачем мы ходим за три моря?
129 **Инна Рябая.** Телевидение для всех

Интервью „ИК"

136 **В. Познер.** Человек — массовый успех

Досье «ИК»

139 Чемпионы по кассовым сборам

Автоисследование

141 **Виктор Ерофеев.** Эротической литературы не существует
144 **Матвей Комаров.** Повесть о приключении английского милорда Георга и бранденбургской маркграфини Фридерики Луизы, с присовокуплением к оной истории бывшего турецкого визиря Марцимириса и сардинской королевы Терезии
147 **М. Арцыбашев.** У последней черты
151 **Виктор Ерофеев.** Русская красавица

Вместо сценария

158 **Владимир Сорокин.** Пельмени

Собеседование второе

172 За время пути...

In this issue:

Perestroika paradoxes **(p. 9)**
Reviews of the films: "Valtazaar's Feasts or The Night With Stalin" **(p. 13)**, "Katala" **(p. 19)**, "There Are Dark Nights in Sochi" **(p. 23)**, "Die Hard" **(p. 28)**, "Who Framed Roger Rabbit" **(p. 32)**, "Batman" **(p. 35)**.
"IK" Questionnary **(p. 40)**
Distribution strategy of new film by Sergey Soloviov **(p. 42)**
Near Moscow movieposter **(p. 45)**
Article about correlations of 2 "author" and mass cinema **(p. 46)**
Foreign press about myth of "Gorby" **(p. 54)**
What is "mass" culture"? **(p. 64)**
Revolution and its consequences **(p. 72)**
Stalin's epoch stereotypes **(p. 81)**
Illusion: "Timur And His Crew" **(p. 95)** and 'The Thief from Bagdad" **(p. 97)**
Final shots of "Sacrifice" by Tarkovsky — point of views of Alexey German and Yury Norstein **(pp. 100, 103)**
The Middle Ages and modern times **(p. 109, 113)**
Novel by Tatiana Anokhina "Izabella Bedford" **(p. 117)**
Indian cinema on Soviet screens **(p. 126)**
TV in USA **(p. 129)**
Talk with TV commentator Vladimir Pozner **(p. 136)**
Russian erotic literature of different ages **(p. 141)**
Instead of script: "Pelmeny" by Vladimir Sorokin **(p. 158)**
Results of issue **(p. 172)**

Оформление
Пузенкова Г. Н.
Художественный редактор
Мишунина Л. В.
Корректор
Элькина Г. Г.

На 2-й стороне обложки:
Э. Уорхол. Мерилин
На 1-й странице вкладки:
Р. Лихтенстайн. Поцелуй
На 2-й странице вкладки:
В. Комар и А. Меламид. Чай с лимоном
На 3-й странице вкладки:
К. Звездочетов. Мальчиш-Кибальчиш
На 2-й стороне обложки, а также на 1—4-й страницах вкладки:
А. Петров. Звезда Алла Пугачева

Адрес редакции:
125319, Москва, А-319
ул. Усиевича, 9.
Телефон: 151-02-72
Сдано в набор 29.03.90.
Подп. к печати 11.05.90 А 03417
Формат бумаги 70×100 $^{1}/_{16}$
Бумага офсетная № 1. Гарнитура Таймс.
Печать офсетная.
Печ. л. 11,25,
усл. печ. л. 15,65, уч.-изд. л. 18,9
усл. кр.-отт. 17,91
Тираж 50 000. Заказ 701
Цена 1 руб. 30 коп.
Ордена Трудового Красного Знамени Чеховский полиграфический комбинат Государственного комитета СССР по печати
142300, г. Чехов Московской области

Издание Союза кинематографистов СССР

Фото и адреса актеров редакция не высылает

©
Журнал
«Искусство кино», 1990

Главный ориентир этого номера — проблемы культурной динамики. Его основная тема — современная массовая культура.

В процессе подготовки материалов не только составители исследовали предмет, но и предмет — составителей. Именно поэтому массовой культуре, живому ее развитию дана максимальная свобода. Предваряющее и заключающее номер собеседования составителей не предлагают ни изначальных, ни конечных установок, а представляют собой открытое пространство...

Этот номер — не молодежный! Скорее, по рабочему определению, семейный, если вообще необходимо как-то обозначать его особый статус в контексте журнальных выпусков. Составители этого номера — Зара Абдуллаева и Даниил Дондурей, Татьяна Иенсен и Лев Карахан — благодарят за помощь коллектив редакции «Искусства кино» и О. Алдошину (студентку ВГИКа, проходившую практику в редакции). А также: М. Оленеву, проводившую анкетирование, О. Юмашеву, подготовившую текстовой материал для фотоколлажей, Б. Михайлова, фотографии которого использованы в современной части коллажей.

Особая благодарность — художнику Георгию Пузенкову, оформившему этот номер.

Составители приносят извинение читателям за мелкий шрифт. К сожалению, у нас не было иной возможности вместить в номер все необходимые по замыслу материалы.

Собеседование первое

Почему?

Даниил Дондурей. Тема этого номера — отнюдь не предмет неторопливого академического выбора для познавательных штудий. Ведь нынешнее катастрофическое положение советского кинематографа, я убежден, напрямую связано с превратным отношением к массовой культуре. С ожесточением, взаимной нетерпимостью большинства к настоящему искусству и немногих — к супербоевикам, коммерции, «дурному вкусу». Уже два года в стране идет настоящая война между авторами игрового кино и зрителями, которые воспринимают поток разоблачающих нашу действительность и историю фильмов буквально как насилие. И в ответ объявили повсеместный бойкот отечественному кино. Очевидно, что-то очень насущное постоянно недодается тотально обделенному народу взыскующей его блага интеллигенцией. Нарушен баланс нормального кровообращения между разными процессами, слоями, сферами культуры. Нездоровые мутации затронули генетический код ее естественного социального бытия. Презираемая прогрессивной общественностью, неустроенная, выставляемая за дверь «хорошего общества» низовая культура начинает деньгами пробивать себе дорогу. Огрызается, выплескивается, мстя лицемерам,— отвратительными порноплакатами в переходах метро, миллиардами рублей, которые отдаются за просмотр видеошлягеров типа «Иди, девочка, разденься» или «Греческая смоковница»... А наши теоретики, критики, журналы — спокойны.

Зара Абдуллаева. Разве? Они, по-моему, как раз все время с этим борются.

Д. Дондурей. Вот именно. Борются. Но не переживают как драму самого искусства. Как его основную не только социальную, но и художественную проблему. В 1989 году мы получили 62 приза на международных фестивалях и — в ответ на эти победы — на сто миллионов сократилось число проданных на советские картины билетов. Разве одной из причин этого опаснейшего по своим последствиям сбоя не является анонимность самых популярных форм культурной жизни? Универсум обыденного сознания, эстетические вкусы «лимиты» и ИТР, идеология счастья в киче, влияние денег на творчество, эво-

люция художественных клише, практическая технология создания звезд: что мы знаем обо всем этом?

З. Абдуллаева. Ну мало ли чего мы не знаем. Например, где мясо купить. Ты, наверное, скорбишь, что нам не нужна социология, хотя все делают вид, что необходима. Или тебя волнует другое: массовая культура объявляется вне закона, не изучается, а следовательно, нарушается и понимание не-массовой. Я бы так сказала: именно потому, что о массовую культуру вытирают ноги, она корчит рожи. У нее здоровая реакция. Какая-то фальшь за всем этим стоит.

Д. Дондурей. Да, конечно, здесь ужасная путаница. Примитивной социологической характеристикой определяется качество произведений. С другой стороны, из огромного мира культуры выбираются чуть ли не как единственно значимые — имманентные свойства художественного. Но кто сегодня живет в башне из слоновой кости? Единицы. Частный пример: наш журнал занимается искусством кино. В самом названии есть ограничение: не кинематографом, а лишь одним, пусть важнейшим, его пластом. Или измерением. Отсюда и родственные типы авторского мышления, способ письма, близость, несмотря на кажущиеся принципиальными различия, этических и эстетических позиций. Все правильно. Но ведь нет альтернативных журналов. Остальные киноиздания пишутся, как мы знаем, теми же самыми авторами и работают в тех же самых координатах. Отличия фиксируются скорее по уровню литературного дарования, чем по способу ви́дения или предмету рассмотрения. Будто кино вообще не зависит от массового сознания, технологии, финансовых инвестиций. А если зависит, то в каком-то срамном, унизительном отношении.

Предлагая посвятить номер журнала теме «культура массовой культуры», я думал, что очень важно представить хотя бы некоторые составляющие отчуждаемой от искусствоведческих публикаций (если не считать работы Туровской, Зоркой и немногих других) — иной культуры. Самим фактом презентации эстетических систем, находящихся в теоретическом подполье, попытаться реабилитировать этот необъятный мир. Поместить его в более сложный контекст разнонаправленных процессов. Массовая культура уже давно (а мы все открываем велосипед) перемалывает, переворачивает все традиционные культурные образования, поглощает огромные материки классики, авангарда, фольклора, наивного искусства. Это реальность, которая ни хороша, ни плоха. Она — такая. Поэтому и в номере мы собираемся печатать не только извлечения из русской эротической прозы, но и академическую статью Пятигорского, и концептуалистскую пьесу Сорокина.

Лев Карахан. Судя по тому, что ты говоришь, для тебя массовая культура — вопрос по преимуществу культурологический. Меня этот аспект тоже занимает, но скорее как вольнослушателя, а не кровно. Может ли вообще массовая культура занимать кровно? Еще полгода назад я бы, не задумываясь, ответил отрицательно. Тем более, что произведения масскульта никогда не увлекали меня как предмет анализа. Я всегда с уважением и интересом относился к тем критикам, которые на массовой культуре собаку съели, но до конца понять их профессиональное увлечение, разделить их страсть не мог. Да и — честно сказать — не пытался: слишком уж посторонним все это казалось. И вот теперь — спасибо нашему номеру — я однозначно отвечаю: массовая культура интересует меня кровно, как нечто касающееся моего повседневного существования, неотъемлемое от него.

Это, конечно, мое сугубо личное открытие, которое я вовсе не пытаюсь представить как общезначимое. Общезначим процесс, в рамках которого это мое личное постижение стало реальностью. Возьмись мы за подобный номер лет пять назад, и при всем самодовольном прогрессизме и радикализме я бы, наверное, не ушел от отчужденного отношения к предмету. Во всяком случае, я никогда бы не признался даже самому себе в своей прямой, лишенной каких бы то ни было интеллектуальных фильтров связи с массовой культурой. Сегодня же ощущение этой связи оказывается весьма острым переживанием.

З. Абдуллаева. Не переживай, может, это болезнь роста.

Л. Карахан. Да дело не в этом. Все равны перед открывшимся занавесом. Мы как бы прорвались через знаменитый холст в каморке папы Карло — только в обратном направлении: из однозначного, герметичного мира, где все хорошо уже потому, что он герметичен,— в мир сложно структурированный, в котором живут тартилы и дуремары, мальвины и коты базилио и где всегда есть место театру Карабаса Барабаса, если принять этот образ как символ массовой культуры. И не то чтобы мы никогда не подозревали о существовании, скажем, преступности, проституции, политической борьбы или массовых увлечений. Подозревали. Более того, факты свидетельствовали о том, что все эти явления имели место и на родной советской почве. Но мы как-то так здорово устроились, что это нас не касалось, было как бы за пределами нормативного социального существования, а еще лучше — по ту сторону границы, на проклятом Западе. И ведь что поразительно — в большинстве своем искренне жили с этим убеждением. Теперь выяснилось, что разреженного, стерильного социального мира, с которым мы привычно себя идентифицировали, вообще не существует, а существует весьма противоречивый социальный организм, причем не отдельно от нас, чистеньких, а как прямое и естественное продолжение нашего собственного существования. И уже никуда не уйти от того, что преступность есть лишь материализация в социальном пространстве нашей собственной асоциальности и агрессии; проституция как явление в равной степени касающееся и мужского и женского пола — нашей задавленной моногамным укладом первобытной сексуальности; национальная рознь — нашей природной разномастности и отсюда ксенофобии; политическая борьба — потребности в перемещениях как по вертикали, так и по горизонтали в социальном пространстве; и, наконец, массовая культура — уникальная возможность пережить причастность, единение с данной человеческой общностью, свою защищенность внутри этой

общности ее законом, ее равнозначными для всех страхами и стремлениями, переживаниями и надеждами. Не случайно именно контакт в сфере массовой культуры так часто имеет сакральные, идущие из глубины архаичных культовых времен характеристики.

Татьяна Иенсен. И это чувство к массовой культуре у тебя новое?

Л. Карахан. Нет, конечно. Оно было всегда, так же как всегда была и потребность в массовой культуре — просто эта потребность не была осознана, отрефлектирована, проявлялась подспудно. Но от того не менее сильно и во всякое время — 50-е, 60-е, 70-е, 80-е...— менялись лишь масскультовые коды, способы клиширования времени обществом. Но обойтись без такого кода, такого клише невозможно даже Робинзону Крузо, который моментально кодифицировал новую реальность по законам «массовой культуры» своего времени и только так смог оставаться членом общества, от которого был отделен тысячами километров.

В этом смысле я считаю великим социальным изобретением телевизор, который в любую секунду позволяет человеку пережить социальную сопричастность, удостовериться — на каком ты свете. И очень часто включаешь телевизор как раз для того, чтобы подтвердить свое присутствие в данной общности, уйти от космического одиночества, а не для получения информации или эстетического впечатления. Так вот, обращаясь к массовой культуре, я хочу понять именно это — «спасительное включение телевизора». Какого сигнала я жду? Что потребляю как сигнал? Иными словами, через массовую культуру, современный ее облик я хочу узнать нечто о самом себе, абсолютно неизвестное мне до сих пор.

Т. Иенсен. У меня похожее чувство.

Л. Карахан. Это обнадеживает.

Т. Иенсен. Нет, без шуток. Такое тотальное, как эпидемия, чума, распространение масскульта не может не пугать. Долгие годы казалось, что от этого просто в геометрической прогрессии расширяющегося ареала массовой культуры у нас есть надежный заслон — кровная привязанность к историческому древу высокой культуры. Но с каждым днем становится все понятнее, что остаться сухим на своем заповедном острове, через который перекатываются океанские волны популярных, попсовых, профанных, кичевых, квазишлягерных новообразований, — невозможно. Как же так? Еще совсем недавно ты казался себе таким твердым, устоявшимся под мощной защитой Достоевского, Кьеркегора, Мандельштама. И почти не заметил, когда в тебе что-то почти неуловимо сдвинулось, какие-то перегородки истончились. И вряд ли тут все можно списать на подсознательную тягу к опрощению, какая бывает в случае не культуры, а так называемой образовщины. Конечно, все мы и этим грешим, но в данном случае дело в другом, ведь при всех издержках у нас была прививка высокой культуры. Однако само время потребовало раздельности с новым биоритмом, который пронизывает все уровни нашей жизни, начиная с социально-бытового, наиболее отчетливо смоделированного именно масскультом. В общем, с какого-то момента стало осознаваться, что мы во всем этом уже существуем.

З. Абдуллаева. Во-первых, кто тебе мешает сейчас оставаться под их защитой? Или тебе Кьеркегор отказал в покровительстве? Во-вторых, прививка культуры исчезнуть не может. Это не ветрянка. В-третьих, от чего Достоевский тебя ограждал? От реальной жизни, той самой, стерильной, о которой говорил Лева? Но никто из названных тобой не стремился остаться «сухим на заповедном острове». Или для тебя жизнь в одном месте, а экзистенциальные проблемы — в другом?

Т. Иенсен. Во-первых, Достоевский, я имею в виду мой Достоевский, каким я его в себе вырастила, и ограждал, и ограждает меня от меня же самой, вернее, от той меня, которая по слабости подвержена разнонаправленным и чужеродным влияниям. К ним я еще не так давно привычно относила все, что мы теперь называем «массуха». А во-вторых, быть может, именно в силу этого «заповедного» существования экзистенциальные проблемы я приравнивала к проблемам своей жизни.

В XIX веке и в начале XX пропасть между культурой аристократии, интеллигенции и культурой народной была огромна и непреложна. Диалога между двумя этими культурами не могло быть в принципе, доступ одной к другой был нарушен, но от народной культуры не оборонялись, не отгораживались, напротив, собирали, записывали и не один только Даль. Конечно, народная культура и массовая культура — суть разные вещи, но эта разница — явление не художественного, а социально-исторического порядка. Народ сейчас скорее толпой, массой называют. Однако само противостояние двух разноположных культур сохраняет свою ролевую функцию в обществе. Хотя, конечно же, сейчас их взаимопритяжение, а во многом и слияние усугубились как никогда. Не могло не сказаться размывание общественных перегородок. К тому же авангард до того обострил все противоречия-противостояния, что в конце концов минус и плюс (не в смысле «плохое» массовое и «хорошее» элитарное, а в смысле «низ» и «верх») начали притягивать друг друга.

Появилось даже концептуальное направление в элитарном искусстве, использующее как предмет изображения, как материал, как текст, стереотипы массового сознания, массового артефакта.

В этой ситуации, мне кажется, пора перестать посыпать голову пеплом — мол, если так и дальше пойдет, мы не сохраним свою заповедную зону в чистоте и незапятнанности, а попытаться осознать законы нового культурного феномена, его ориентиры. Слава Богу, пока это еще не означает, что мы должны от чего-то своего отказываться.

З. Абдуллаева. А разве кто-то вынуждает отказываться?

Т. Иенсен. Этот «кто-то» — я сама. Мне казалась для данного номера очень важной тема, каким образом массовое искусство корректирует законы элитарного. Какие художественные механизмы позволяют и той, и другой культуре в новых исторических условиях вбирать в себя и приращивать, казалось бы, что-то совершенно чужеродное. И очень жалко, что мы не сумеем этот диффузионный процесс проследить на уровне поэтики произведения.

Д. Дондурей. Да у нас все материалы будут крутиться вокруг этого.

Т. Иенсен. Скорее вокруг да около. Но мы отвлеклись, я просто хотела ответить на вопрос, почему согласилась участвовать в этой пока все еще сомнительной затее.

З. Абдуллаева. А я, честно говоря, решила участвовать в составительстве номера по легкомыслию, надеясь на веселую акцию. Ходим друг к другу в гости, чай пьем... Почему бы журнал не придумать. Даня сказал: «Массовая культура». Какая же еще? Мы все к ней так или иначе принадлежим. Мне, например, недоступен выбор Беккета, который пролежал многие годы молча лицом к стенке, и в кочегарке я не работала, как какой-нибудь поэт андеграунда... Но едва начали обсуждать предмет данного номера, как наши представления разошлись. Тогда я подумала: надо бы так называемую массовую культуру воспеть. А то вокруг ее топчут, топчут, а она все пенится, пенится... Оставалось: либо признаться в любви к «не-высокому», либо без предрассудков разобраться в нем, либо — для очистки совести — просто не замечать, раз оно так коробит и оскорбляет. Когда же прозвучало слово «элитарное» и стала витать идея «борьбы с пошлостью» — я увяла.

Сейчас довольно странно противопоставлять «массовое — элитарному», причем неважно — с отрицательным или положительным знаком. Обсуждаемая проблема в строгом смысле слова давно снята. В двадцатые годы, в эпоху «восстания масс», когда авангард не получил еще сакраментальную приставку «пост»,— это было уместно. Но уже десятилетия такая оппозиция приобрела, в сущности, бессмысленный характер. Не говоря о том, что во все времена существовало великое множество произведений, безразличных к этой вымученной оппозиции. Кроме того, в современном художественном сознании давно переосмыслены соотношения, роли, сама иерархия высокой и низкой культуры. Приобрели новый контекст или выродились в ширпотреб большевистски-модернистские идеи, связанные как с социально-утопическим пафосом, так и с формальными новациями. Мне бы хотелось, чтобы в этом номере были не столько рассмотрены расхожие типы восприятия «массового — элитарного», сколько предложена некая культурологическая концепция. В этом смысле публикация «Изабеллы Бэдфорд» — текста почтальона из Тольятти — в нашем журнале, а не в «Работнице» — да еще на месте «Избранной прозы» — требует размышления и будущей расшифровки. Качество этого сочинения, где бы оно ни было напечатано, остается неизменным. Но в разных контекстах оно может восприниматься и как наивное искусство, и как «концептуальный кич», или как возможность прорыва к какому-то другому высокому, эзотерическому искусству.

Д. Дондурей. Идет грандиозное размывание границ между искусством, антиискусством и неискусством.

З. Абдуллаева. И это тоже. Мне кажется, что вообще разделение на «массовое» и «высокое» — это типично советский стереотип. И раз уж мы в него влипли, надо бы поставить его на место. Ведь такое разделение — свидетельство вовсе не снобизма, как порой самонадеянно кажется, а паралитического воздействия условностей. Кроме того, такое противопоставление не только мешает пониманию современного искусства, путает систему критериев, но и не дает возможности живого человеческого восприятия... А «предмет» нашего разговора между тем ускользает. В результате совершаются анекдотические и нелепые подмены, так как требования, верные для какого-то одного ряда, предъявляются к совершенно другому...

Сегодня искусственное противопоставление «массовое — элитарное» является удобным псевдонимом, скрывающим некие сущностные для нашего общественного сознания координаты. В одинаковой степени для либерального и консервативного. В то время как элитарное — это, строго говоря, авангардное искусство. Но его вроде бы давно нет. Живем в куда более неоднозначную эпоху различных «пост».

Т. Иенсен. Я не согласна с твоим изначальным посылом. Ты говоришь, что оппозиция «элитарное — массовое» бессмысленна, что элитарное искусство — это авангардное искусство, а его, по твоим словам, «давно нет». Но куда ты отнесешь Бродского, Шнитке, Рехвиашвили? К масскульту, существование которого ты признаешь? Кроме того, я не согласна, что элитарное искусство есть авангард, оно безусловно его вбирает, но оно шире этого понятия. Во-первых, любой элитарный авангард со временем становится классикой, а классика со временем становится доступной и массовому восприятию. Во-вторых, и в массовом искусстве может быть свой авангард, например, тот же Есенин в 20-х годах был авангардистом массовой культуры. Или рок-авангард, например, «неопанк» Егора Летова («Гражданская оборона»), к которому подключена не только его паства, но и огромное число фанатов, приобщенных ко всей рок-культуре, как таковой. Правда, эффект массового восприятия для него является объектом культурной игры, он переводит его в жанровый феномен. Но воздействие Егора Летова по сравнению с лидерами первой волны андеграунда — Гребенщиковым, Цоем — более анонимно и не индивидуализировано, адресовано к коллективному-бессознательному.

Я думаю, ты, Зара, столь категорична потому, что в нашей критической, «ведческой» практике это, по твоим словам, «вымученное разделение» принимает самые уродливые и ханжеские обличия и им, как это ни удивительно, умудряются прикрываться даже с самых что ни на есть классовых и партийных позиций. Но если оставить в стороне все политические и социальные аберрации, то само это разделение разве не лежит в основе человеческой природы? Да, безусловно, тенденции таковы, что ареал элитарного сужается, но если бы оно перестало быть или ему пришлось бы мимикрировать и в итоге потерять свои видовые качества, то это была бы и смерть культуры как таковой. Однако позволь тебе не поверить. Еще в прошлом столетии провозглашали, что «Бог умер» и в свете «заката Европы» это казалось провидческим. Но пока человечество живо, несмотря на все исторические и социальные катаклизмы, в культуре будет существовать верх и низ.

Просто время определенным образом корректирует их соотношения, взаимосвязи, баланс. А сама подпитка высшего слоя низшим, низшего высшим, на мой взгляд,— непреложна.

Элитарное искусство, предназначенное для тех, кто включен в контекст культуры, истории, может быть высоким и может быть даже не низким, а падшим. Так же и массовое искусство, предназначенное для тех, кто не подключен к энергетическому полю древа культуры, древа истории или, как в скандинавском эпосе его называли,— мировой ясень, такое искусство может быть облагораживающим, возвышенным, а может предельно опрощенным до пошлости. Вертинский в свое время воспринимался как искусство хоть и массовое, но утонченное, а «Ласковый май» в наши дни — это эрзац-искусство, развращающее и вкус, и душу своими агрессивно-мещанскими представлениями о прекрасном.

З. Абдуллаева. Наконец речь зашла о личном вкусе, но ведь на самом деле — о групповых реакциях, которые выдаются за критерий оценки. Научно не доказано, что поклонник этого «Мая» более душевно, а также духовно развращен, чем обожатель песенки «В бананово-лимонном Сингапуре...» или симфонии Бетховена. Но если нас занимает проблема собственно качества, то давайте определим, наконец, критерии «высокого массового», а также «низкого».

Т. Иенсен. Не поклонник «Мая» более душевно развращен, чем поклонник Вертинского (слово духовно здесь вообще ни при чем), это вещи все непрямые, опосредованные, а сами предметы воздыхания, даже несмотря на бросающуюся в глаза слащавость и того, и другого, разноположны в градациях массовой культуры. Что касается «обожателя» симфонии Бетховена, то одно дело если он ее слушает, в силу, как ты говоришь, групповых реакций, а другое дело, если он способен ее слышать. По-моему, личный, даже самый пристрастный вкус еще не означает необходимость снятия оценки. И в каком бы вавилонском хаосе мы сейчас ни обретались, существуют десять заповедей, существуют законы искусства, по которым Бетховена нельзя равнять с «Ласковым маем».

Но, конечно, говоря о массовой культуре, мы должны ориентироваться не только на эрзацы и макулатуру, но и на «высокое массовое». Поэтому для себя лично я не ставлю задачу в реабилитации массовой культуры как таковой, она в этом и не нуждается. По-моему, в постановке такой задачи как раз и сказывается наше высокомерие. Сейчас, наверное, самое важное — выявить те изменения, которые происходят и в массовом искусстве, и в элитарном.

З. Абдуллаева. А я думаю, что сверхзадача номера — реабилитировать массовую культуру. Кроме того, это противопоставление для художника, если он не работает в сфере холуйского обслуживания — вообще значения не имеет. То, как его произведения воспринимают — зависит от контекста, ситуации, времени. Ведь от того, что Дали, например, как выяснилось по социологическим опросам, стал, опережая Глазунова, и «самым любимым» художником советского народа, он в связи с этим не превратился в «массового» (хотя, на мой необязательный вкус, он и не элитарный). От того, что фильмы Германа посмотрело меньшее число зрителей, чем хотелось бы, он не стал режиссером для посвященных. О чем же речь? О потреблении культуры? Или о личных пристрастиях? Скажем, «убью за пошлость Пугачеву, поющую Мандельштама», но противопоставлю ей как нечто «настоящее» не Шнитке, например, а Шульженко или, в лучшем случае, оперу Чайковского «Евгений Онегин»... Умиляясь кичевым картинкам в старых журналах (ностальгия!), мы храбро восстаем против современной низовой культуры, требуя подлинного искусства в кино, прокалываемся в искусстве изобразительном. Неужели все дело в личном вкусе,— но ведь он рано или поздно подведет. Как бы призванные защитить вкус народа, мы не ощущаем собственного часто очень двусмысленного положения...

Л. Карахан. А мне тоже кажется, что весьма условное разделение на элитарное и массовое все-таки имеет право на существование, как бы современно и неортодоксально мы ни подходили к теме. Как бы ни складывались отношения в культуре, остаются доминанты индивидуального и коллективного и в восприятии, и в самих произведениях. Неправомерно другое — рассматривать эти доминантные начала как изолированные друг от друга культурные векторы. Когда я смотрю, скажем, «Жертвоприношение» Тарковского, у меня нет сомнения, что это не массовая культура, но коллективное в моем восприятии вовсе не атрофируется, а находится в драматическом взаимодействии с сугубо индивидуальным постижением, к которому побуждает меня фильм. Я как бы нехотя решаюсь ответить на зов автора и, отринув привычные законы тяготения, отправляюсь в рискованное и одинокое путешествие. При этом, конечно, подсознательно не теряю надежду на возвращение, на обретение утраченной гравитационной стабильности, на погружение в обыденную среду, где масскульт в разных его проявлениях всегда к моим услугам. Более того, я допускаю, что при определенных неблагоприятных обстоятельствах (скажем, в телевизионном контексте) я могу вообще не откликнуться на зов индивидуального, и фильм пройдет мимо меня или, что хуже, будет ложно, превратно истолкован в системе масскультового восприятия. Еще более сложный случай — процесс восприятия фильма Германа «Мой друг Иван Лапшин». Здесь уже в самом художественном тексте разворачивается весьма острое единоборство коллективного и индивидуального начал. Причем последнее побеждает скорее вопреки, чем благодаря осознанной авторской установке: Герман не раз свидетельствовал, что делал откровенный масскульт. В результате при демонстрации этой картины по телевидению произошло такое смешение коммуникативных связей, что ни одна из доминант так и не смогла проявиться вполне, взять вверх, что вызвало тотальную дезориентацию восприятия. Это могли почувствовать не только рядовые зрители, но и профессионалы-эксперты, имеющие сложившееся отношение к картине как произведению, далекому от масскульта.

Сложно взаимодействуют коллективный и индивидуальный векторы и в процессе масскультовой

коммуникации. Но здесь вы всегда отличите преобладание коллективного начала и будете испытывать не космический страх, страх расставания с привычной средой, а (даже на просмотре фильма ужасов) преобладающее в подсознании чувство покоя, стабильности, некое возымевшее общественный масштаб чувство локтя.

Т. Иенсен. Обычно такое кино, как «Мой друг Иван Лапшин», относят к авторскому, видимо, чтобы уйти от «типично советского стереотипа» разделения на «массовое — элитарное». Ну с «Лапшиным» дело действительно непростое — на мой взгляд, это как раз тот самый пример диффузии верха и низа. Но у нас и само понятие «элитарное» пытаются заменить понятием «авторское». А по-моему, это ничего не объясняет, ведь и массовое искусство может быть предельно авторским — те же фильмы Гайдая... Правда, мне и термин «элитарное» не кажется стопроцентным. Хотя, строго говоря, все правильно: в словаре Ожегова определение элиты — это «лучшие представители какой-нибудь части общества, группировки...»; élite — по-французски — «лучшее, отборное». Однако в нашем обиходе на слове «элитарный» есть налет чего-то снобистского, чуть ли не богемного, я думаю, это как раз то, против чего так яростно протестует Зара, и в этом я с ней более чем солидарна. Богема, как известно, далеко не всегда интеллигенция. Но, с другой стороны, не называть же немассовое искусство, требующее от читателя, зрителя тонкой работы ума и души, интеллигентским, ведь на такую работу способен не только интеллигент по профессии и образу жизни. Правда, в свое время существовало понятие «дворянская литература», а прямой зависимости от классовой принадлежности что художника, что читателя никогда не было. Хотя все это терминологические споры, суть дела не меняющие. На мой взгляд, важно только не смешивать все в одну кучу, тем более, что время к этому весьма располагает.

Д. Дондурей. Не смешивать в одну кучу — значит совершить интеллектуальный подвиг. Ведь не только в самой культуре плывут, меняются местами ориентиры: качества, цельности, избранных целей, но и в рефлексии исследующих этот сложнейший феномен. Добавьте к этому мозаичность, стереотипность практически всех типов понимания искусства, разнообразие несводимых друг к другу, существующих по своим законам художественных систем. И все это накладывается на процесс изменения социальных функций. «Тривиальная» живопись становится объектом интереса избранных. Булгаков, «Доктор Живаго» и даже Бердяев — предметом квазимассового потребления.

Т. Иенсен. Вот с тобой я спорить не собираюсь. Художественная природа произведения и феномен его потребления в какие-то времена могут совершенно не совпадать, и особенно это разительно видно в наши дни. Но ты же не будешь отрицать: то, что гораздо больше людей в состоянии до конца прочесть «Идиота», чем предрасположенных к чтению Германа Гессе, еще не означает, что «Идиот» — массовое искусство. Оно предполагает один уровень восприятия или, в лучшем случае, ограниченное поле разночтений, разночувствований. Элитарное искусство предполагает личный духовный опыт каждого, его сотворчество, непростую работу ума и души. А гениальное произведение — оно как бы и эзотерическое, и демократическое, потому что рассчитано на многоуровневое восприятие: с одной стороны, «сложно как время», а с другой, «просто как правда».

З. Абдуллаева. Но пока не определена ни эта «сложность», ни это «время», ни эта «правда», пока мы не добрались до выяснения смысла жизни или где обретается душа человеческая, давайте, от греха, прервемся. Иначе окажемся в ситуации чеховского Иванова, задавленного пошлостью и стыдившегося говорить о том, что умным известно, а глупым неинтересно.

Гасан Гусейнов

«Все великие померли, и мы прихварываем...»[1]

Желание пересказать — честно, внятно, без недомолвок — суть своего прошлого опыта безотчетно, даже если вы обоснуете его вполне рационально, например, потребностью разобраться в прошлом, дабы лучше понять настоящее и хотя бы чуть-чуть приготовиться к тому, что грядет. Но вот начали пересказывать и формулировать, начали делиться опытом подполья, опытом притерпелости к унитарно-тоталитарному режиму, опытом двоемыслия, и вдруг чувствуете себя — нет, не «плохо», чувствуете себя уходящим от желанной цели понимания. Вы и не собирались расквитаться с прошлым на его территории. Понять, предупредить, предотвратить. Конечно, именно предотвратить. Но сперва объяснить самое страшное — сталинизм.

Заговорить «в полный голос», вспомнить «забытую правду». Дать слово молчавшим. И вот парадокс незавоеванного права голоса — права выстраданного, более чем заслуженного и вот полученного в собственные руки — да не собственной рукой. Вот он, парадокс: чем больше, сильнее, глубже слышим мы рассказ, чем достовернее и ужаснее вся правда, тем неотвратимей учреждение того самого культа, от которого так хотелось уйти. Вождя, которого так хотелось вышвырнуть из сердца. Культ не шуточный, не перевернутый, напротив — сугубо серьезный.

Как звуки, некогда замерзшие, а теперь оттаявшие, хлынули имена людей, своею гибелью возвеличивавших дьявольского пигмея.

Понятно, почему никак не удается соорудить памятник миллионам безвинных жертв сталинизма — бывшим и грядущим: это должен быть памятник не обобщенного зэка, чей опыт невозможно усвоить, не побывав в его шкуре, и не конкретного — «вот этого» — человека, который мог бы представительствовать за все жертвы, нет, это должен быть главный, единственный, Он, вызывающий ужас, отвращение, Хозяин, Усатый Батька, Рябой, Сухорукий, Параноик, Садист, Кавказец, Грузин, Осетин, С-Пальцами-Червями, Корифей, Отец Народов, Лучший Друг и Соратник Ленина, Любимый Учитель, Генералиссимус, Победитель, словом — Товарищ Сталин. Как чумные колонны будут стоять его изваяния по всем городам и весям.

Глубоко усвоенное, всосанное с молоком матери, воспитанное всем опытом двоемыслие не проходит безнаказанно. Душевнобольной или объявленный таковым, выписавшись из больницы по причине дряхлости персонала, не становится здоровым или напрасно утешает себя тем, что вот «восстановлена справедливость».

Первое наказание — неспособность признать свое историческое поражение, прямо и недвусмысленно признать невозможность передачи своего богатого опыта, а также, как это ни прискорбно, безрезультатность этого опыта не только для грядущих поколений, но и для самих себя.

Эпоха стала историей, в нее невозможно вернуться и втиснуться. Многим хочется «сыграть назад», схлестнуться с врагом на той территории, где тот одержал победу, и мучительная невозможность реванша компенсируется иллюзией социальной полезности воспоминаний.

Не случайно ключевыми словами общественного напряжения стали «Мемориал», «Память», «Возрождение». Они же — слова-прикрытия, камуфлирующие наказание. Как бы ни были различны стоящие за ними общественные силы, как ни омерзительна рвотная истерика национализма, как ни сочувствуешь тем, кто по крупицам собирает следы своего прошлого — черного и белого — ради блага будущих поколений твоей семьи или целого народа,— слова эти отмечены общей иррациональной тягой — *выпасть из истории.*

Миллионы объединенных перестройкой людей делают вид, что у них есть особое, специально для них отспоренное у жизни время, чтоб расквитаться с ошибками и преступлениями прошлого и вот выйти, наконец, на правильную дорогу. Опасное ощущение паузы — одно из следствий словесного фетишизма, царящего в общественном сознании: стоило дать имя переживаемому периоду, и вот уже оно диктует восприятие происходящего.

Мысль, что надо перестать жить так, как жил раньше — и не когда-то там давно, а еще вчера,— возвышает, может быть, бросающего пить пьянчужку, но не может не унизить общество, ею охваченное. Другой вопрос, справедливо или нет такое благотворное унижение: очевидно, для нашего общества отказ от «застойного вчера» — это единственный человечески понятный лозунг момента. Общество, однако, уже перешагнуло этот рубеж и снова вступило в «исторически длительный период», великодушно оправдывая собственные мерзости «тяжелым наследием прошлого».

А тем временем идея отказа начала воплощаться в художественные образы и словесные формулы. На исторических сходнях — прекрасная дева Перестройка с младшими сестрами — Гласностью и Демократизацией — ждет непорочного зачатия, но зоркая дуэнья-Партия гоняет соблазнителей: «Не раскачивайте лодку...»

[1] Из разговора у дверей винного отдела перед открытием.

Из общества, закрытого в будущее или занятого строительством научного коммунизма (с твердо обозначенными характеристиками объекта), советским людям самими условиями перестройки предлагается стать обществом, закрытым в прошлое, или «вернуться к ленинским началам демократии», «переосмыслить весь свой исторический опыт». Предлагается поход к новому как хорошо забытому старому. В рамках этой не более чем остроумной политической фразы формируется парадоксальный депрессивно-агрессивный режим перестраивания прошлого.

Нестарая мать молодого солдата прочитала в газете об убийстве сослуживцев-конвоиров, совершенном ровесником ее сына в отместку за издевательства, которым те подвергли своего будущего убийцу, и написала письмо в редакцию. «Читаю и плачу, откуда же, люди, на свете столько жестокости? Была б моя воля, я б таких обливала бензином и поджигала».

Вполне здоровый человек, лишенный, вероятно, даже признаков психического заболевания, с предельной чистотой формулирует самую сердцевину социального и морального опыта личности.

Парадоксальной политической доктрине соответствует парадоксальное психическое состояние. Желающий расквитаться с собственным отражением в зеркале рубит руками стекло и режется осколками. Отказывается признать свое отражение.

Какова формула этого отказа?

На уровне ключевых слов и эмблематики она очень проста: «вспомнить» и «возродить». Каждый уважающий себя гражданин к празднованию 200-летия Великой французской революции уже ходил со своим трехцветным флагом, драпирующим задник национальной сцены. Опрокинув в прошлое новый социальный заказ, безымянные субъекты перестройки ищут и обретают ту самую развилку в своем историческом лесу, от которой можно начать новый путь. Ввиду того, что обе гипостазированные процедуры — «перестройка» и «возрождение» — не имеют определенного субъекта, а в качестве объекта располагают всем сущим, жить в «перестройке» или «возрождении» люди могут лишь по старой идеологической модели. Образ светлого будущего перемигивается с образами светлого прошлого. Оказавшимся в этом капкане людям приходится очень туго: они должны вести себя едва ли не по Борхесу («Если не уверен в собственном существовании, сходи к фотографу и сфотографируйся»).

Наши пошли к этнографу, пытаясь вколотить свою бессмертную душу в национальный костюм и заговорить ее, душу, малознакомым языком предков. Вот только разговора не получается, приходится прибегать к экстралингвистическим, то есть внеязыковым, средствам общения. Прежний речевой опыт не отпускает людей.

То, что было терпимо и даже мило, пока сидело в подтексте, оставалось невысказанным или туманным, вдруг, вынырнув на свет божий, показало копытца и рожки, а там — и когти, и клыки.

Беда не только в неосторожно воплотившихся метафорах, вроде «возвращения к корням» (которое оборачивается, конечно, либо «выкапыванием» этих самых корней и горделивым показом национальных достоинств, либо готовностью «закопать» сопротивляющихся перестройке поближе к корням, в мать сыру землю). Беда в том, что радостное шествие от убожества «самой научной идеологии» развернулось не в направлении здравого смысла, но в глубь самой идеологии. «Откуда такая жестокость?.. Облить их всех бензином...»

Народ философов приступил к «осмыслению культа Сталина», открытому выяснению сравнительных достоинств Бухарина и Троцкого, и каждый приступил к своему Краткому Курсу. Идеология — как смоляное чучелко, еще теснее и жгучее прирастает к тем, кто берется сражаться с нею надежным оружием правды.

Сама мысль, что можно вывести всех на чистую воду и все озарить лучом правды,— этот чистый продукт идеологии в порядке иронии истории (которую теперь назвали бы дьявольским сарказмом) воплощается в торжестве роскошествующего невежества: астрологи объясняют по телевизору советским гражданам, что межнациональные конфликты в СССР подчиняются расположению звезд, а миллионы выпускников средних школ, техникумов и даже университетов сладострастно признают отмену физических законов сохранения, лишь бы не сопротивляться целебному воздействию крема, заряженного телефакиром.

Получивший свободу идеологический человек оказывается не рационалистом, но дикарем. Как субъект он готов лишь к разрушению и агрессии, как объект легко поддается самому грубому манипулированию: холуйство («принципиальность», «уважение к руководству») уравновешивается в нем мстительной жестокостью («чувство собственного достоинства», «уважение к себе и народу»), алчность прикрывается воплями о всеобщем равенстве, нечистоплотность — сусальной проповедью духовности.

О, сколько филиппик обрушено на бездуховность, сколько гимнов пропето духовности — и «подлинной», и «нашей», и «забытой», и вот намедни — «возрожденной». Псаломщикам перестроечной духовности некогда, видно, читать и перечитывать тексты, лапшу из которых они всегда рады повесить на уши свеженабранным послушникам. Но и страшно читать обращенные к *тебе самому* слова Давидова Псалма: «Истребит Господь все уста льстивые, язык велеречивый, тех, которые говорят: «Языком нашим пересилим, уста наши с нами; кто нам господин?» Ради страдания нищих и воздыхания бедных ныне восстану, говорит Господь, поставлю в безопасности того, кого уловить хотят. Слова Господни — слова чистые, серебро, очищенное от земли в горниле, семь раз переплавленное. Ты, Господи, сохранишь их, соблюдешь от рода сего во век».

Стало быть, другое наказание идеологического человека — свобода слова. Где чистые слова? Вот коренной лингвистический вопрос «перестройки». Вернее, даже не так: почему даже теперь, когда кошку назвали кошкой, продолжается пожирание языка идеологией? Как действует механизм обессмысливания, перед которым не может устоять никто — ни тот, кто осознает свою беспомощность, ни тот, кто опьянен своим искусством обращения со словом?

«Посоветуемся»? «Определимся»? Надо ли еще «уважать друг друга»?

Если этот механизм — змей, кусающий и заглатывающий свой хвост, если это — подтекст, разросшийся и пожравший текст, то возможен ли еще «взвешенный подход к этому вопросу»? Но, может быть, все-таки общество еще не «определилось», не разглядело, «что нам тут подбрасывают»?

У нее умер муж, у них убили друга, у мальчика-идиота отняли игрушку, у него в животе змея. С нашим лексиконом и темпераментом что предложить им? «Взвешенно подойти к решению своего вопроса»? «Случилась беда, товарищи, но давайте уважать принятые нами ранее решения, это и есть демократия».

Нет, не то. Шутовство, ерничанье разъедает мысль и провоцирует красноречивых на новые словоизвержения. Задача художника — заставить человека понять, заткнувшись. Брать с писак, зевак и трепачей обет молчания — без толку, ведь мы все с готовностью выразительно закиваем, подмигивая друг другу: cum tacent, clamant, что в переводе будет значить, конечно, «о мертвых — только хорошее».

Люди, не способные признать свое поражение, обречены на новое насилие. Для подготовки к этому — по нашему счету, третьему — наказанию Кира Муратова «подбрасывает нам» с полсотни собак, отловленных собаколовами и живьем запихнутых в клетку, откуда они — в лишаях, насекомых, с вытекшими глазами — зовут людей — хозяев, знакомых. Если приспособиться к тому, что смотришь все-таки кино, в предсмертном хрипе сошедшей с ума собачки обязательно услышишь кинематографический вопрос: не произошел ли ты, homo soveticus, от личинок тех червей, что сожрали мясо «Броненосца «Потемкин»? В ответ на это зритель только скулит, как собака. Сможет ли он молча пойти, если он человек, на штурм этих собачьих бастилий, по сравнению с коими Лубянка — только группа продленного дня, где двуногая жертва могла откупиться словами и жить, жить? Или даже не так — где готовы выстоять самые стойкие, где, в сущности, царила духовная чистота, а о милосердии и многих поистине бесценных качествах, выкованных в лучших людях неволей, и говорить не приходится: они сверкали, как алмазы, озаряя мрачные копи.

Романтизация черной жизни — неизбежная вещь. В нечеловеческих условиях прошли лучшие, юные годы как раз тех, кто пока еще готов вспомнить и рассказать, вспомнить и предупредить, вспомнить и предотвратить. Помочь сказать правду о прошлом.

Но, как уже сказано, роковой формулой нашего времени, формулой жизни становится мифологическое — «вспомнить» и «возродить».

Вспоминаются слова, эмблемы, флаги,— все то, что без труда преодолевает десятилетия и даже века, а возрождаются действия, чувства, строй мыслей. И вот слова, все на первый взгляд чистые, серебрятся, а как доходит до дела — вой, плач и скрежет зубовный. Вспоминается слово «милосердие», а возрождается ненависть. Вспоминается слово «вера», а возрождается златотканая братия среди полунищих старух. Вспоминается слово «покаяние», а возрождается нацизм. Вспомнили тут слово «свобода», да для начальника никак кнут подлинней не найдут.

Из слов сшивается кафтан для голого короля, а творимые дела гонят людей за пределы королевства. При этом запас людей истощается, конечно, гораздо быстрее, чем запас слов.

Обычные словесные способы «привлечь широкое общественное внимание к тревожному явлению» только наращивают разрыв. Угнетенная безмолвным пониманием, но убежденная общественностью в том, что ничего не понимает, изуродованная личность должна либо пересесть в другой вагон, либо распрощаться с эпохой. Развязаться с перестройкой, так и не узнав, какое историческое имя сменит это ласкательное самоназвание.

Герой «Астенического синдрома», ухитряющийся «навеки так заснуть», чтоб гремел в туннеле катафалк, и мимолетная героиня, объявляющая съежившемуся в зале зрителю pedicabo ego vos — это пациенты месмерического сеанса, из которого боится выйти страна.

Подобный месмерический сеанс был, между прочим, уже однажды описан Эдгаром По в рассказе «Факты в деле мистера Вальдемара». Герой рассказа был «подвергнут месмерическому току» в момент предсмертной агонии и оставался в трансе (или, если угодно, «спал»), уже оставив этот мир. Удивительное состояние гипнотического сна, перебарывающего смерть, продолжалось семь месяцев, на исходе которых мистер Вальдемар взмолился к рассказчику-«экстрасенсу»: «Ради бога! — скорее! — скорее! Заставьте меня спать — или нет, скорее! — разбудите меня! скорее! — Я говорю вам, что я мертв». Мистер Вальдемар был разбужен, однако следующий миг принес не смерть, но полное разложение, ибо то, что должно было невидимо происходить под землею, случилось мгновенно и на глазах у всех.

Для нас это — притча об идеологии, бессильной перед мертвым, спящим, немым. Страшная сказка Эдгара По — разоблачение самодовольного рационализма на его собственной территории: не будите мертвецов. Получив право называть вещи своими именами, не спешите ломиться в открытые двери, не торопитесь «языком нашим пересилить».

Обществу, наказанному неспособностью признать свою низость и свое унижение, наказанному словоблудной духовностью и грубым насилием, предлагается спать. «Разбудите меня! — или нет, скорее! — Заставьте меня спать!» — умоляет герой «Астенического синдрома».

А у тех, кто все еще желает и невинность соблюсти, и рыбку съесть, всегда под рукой старый добрый Катулл, ибо матерная брань на устах муратовской героини — это не брань вовсе, но буквальная цитата из римского лирика (см. К а т у л л. Книга стихотворений, № 16, с. 1—14).

В течение трех лет
на страницах журнала
поднимался вопрос
о ненормальности
и ненужности наших
так называемых
домашних вечеров.
И вдруг теперь по этому
вполне установившемуся обычаю
нанесен страшный удар —
запрещена водка...
Поневоле некоторая часть
нашего общества
возмутилась такой неслыханной
по своей жестокости мерой
«очеловечивания» людей
и подняла бурю протеста,
требуя хотя бы виноградного вина.
Но как бы то ни было,
а водки нет,
и когда она опять появится
на наших столах — мы не знаем.

«Журнал для хозяек», 1915, № 1

Разборы и размышления

О. Ковалов

«Синема-бис», или Грезы о свободе

Не оценен грандиозный сюжет: 31.01.40 г. А. Ахматова читает Л. Чуковской «Реквием», 4.02.40 г.— ответная читка «Софьи Петровны»! Отважно сказано о главном — тогда, но более разумеющегося противостояния подпольных шедевров официозу поражает... противостояние их друг другу. Вольное слово не озирается на нависший топор, словно в неведении длит эстетическую состязательность: культура — разнотравье и каприз, антикультура — монолит, кирпич бандита.

«Это очень хорошо. Каждое слово — правда»,— сказала А. Ахматова Л. Чуковской. Не скуповато ли — об открытии? «Спасибо, что вы терпеливо все выслушали»,— чуть не кланяется расстроенный автор. Поэтесса милостиво роняет... укор: «Как вам не стыдно! Я плакала, а вы говорите — терпеливо»[1]. «Плакала»? Вот уж неподходящая реакция на прозу, программно аналитичную! Анна Андреевна, слушая ее, сквозь забытье скользнула в воспоминания, слезы — от них.

В тогдашних стихах она беспомощно примеряет к новейшему злу лики «классического» злодейства, тасуя тени Пилата, Макбета, королевы, «с узких ладоней» стирающей кровь... кажущихся уже уютно-буколическими фигурками. Гуманитарное сознание бессильно явить нынешний ужас в формах, отчеканенных культурной традицией. В «Реквиеме» возвышены жертвы — тем невольно возвышены и условия, родившие мученичество. А как иначе? Титаничен Лир, спорящий с грозовым небом — но и буря под стать его величию. Льет плач Ярославна — нам безразлично, кто прав в давней войне, важно — что ее князь схватился с роком. Ежовцам же — много чести равняться со стихиями, кладущими на них отблеск хоть адского, но величия. Романтической завороженности злом нет у Л. Чуковской, полукощунственно обвинившей... жертвы — за аморфность, бездумность, зашоренность. Куда позже — ошеломил Т. Боровский новеллами об Освенциме, А. Солженицын написал о «кроликах», В. Шаламов проклял понятие «героизм».

●

Лакейские мифы размусоливали «занятость» Сталина, в обличающих — он перекипал злой энергией. Но Н. Хрущев простодушно вспоминает: «Почти каждый вечер (!) вождь искательно спрашивал зазванных его занимать: «Ну, что сегодня будем делать?» Ему делать было нечего...» Цитируя это, Л. Ионин поразительно догадывается: изнурительные обсуждения Сталинских премий, прочие столь же содержательные деяния — от вульгарной скуки, раззуживающей пустое нутро[2]. Крупица реальности разрыла бо́льшую бездну ничтожества, чем литературные придумки.

Экранные же тираны «интересны». В статье «По обе стороны отчаяния» («СКИФ», 1989) В. Новодворская описывает прекрасную адскую фреску — «Ивана Грозного» Эйзенштейна. Это наш цветок зла... Это поэзия ада и апологетика ада. В зле Ивана есть нечто магнетическое. Оно притягивает нас». И впрямь: злодей, конечно... но как эффектен, смел, размашист! Крупен — и в низостях! А «диктатор» Ч. Чаплина — вообще душка. В «Гибели богов» Мартин — из сатанинского семени... не потому ли к нему тянет, как под поезд?

Искусство словно не может персонифицировать зло — образами, зовущими ненависть. Артуро Уи Э. Аксера — Е. Лебедева, «конформист» Б. Бертолуччи — Ж.-Л. Трентиньяна, монстр из «Покаяния»...— вылеплены так «вкусно», что мерзавцы эти почти очаровательны. На то, верно, и шедевр, чтобы гармонизировать воздействие некоей «приятностью».

«Пиры Валтасара, или Ночь со Сталиным» (по роману Ф. Искандера «Сандро из Чегема»)
Сценарий Ф. Искандера. Постановка Ю. Кары. Оператор В. Семеновых. Художник А. Кочуров. Композитор Э. Денисов. Звукооператор Г. Кравецкий. ЭТО «Ладья». Киностудия имени М. Горького. 1989.

[1] Л. Чуковская. Записки об Анне Ахматовой. Цит. по: «Нева», 1989, № 6, с. 31.

[2] Ионин Л. Лики вождя.— «Новое время», 1990, № 11.

И роман Ф. Искандера «Сандро из Чегема», дивится Ст. Рассадин, наделяет Сталина «неким... обаянием»[3]. Здесь — не леденящие картины геноцида, а вполне бескровная пирушка вождей в Абхазии 1935-го, и Сталину, кажется, можно попенять лишь за опаленные пальцы «всесоюзного старосты», подобострастно поспешившего поднести спичку к легендарной трубке, которую пристало раскуривать, напротив, с эпической медлительностью. Но парадокс: это почти снисходительное изображение — едва ли не убийственнейшее для вождя.

А. Солженицын жаждет впечатать Сталина в сознание народа — плоским паяцем, роман «В круге первом» откровенно окарикатуривает его. Автор лупцует... чучело — сдирает одежки, уличая пустыми потрохами. С дутым величием он борется, в чем нет нужды Ф. Искандеру: со Сталиным они — в разных измерениях, писатель волен впустить или нет его в свою художественную орбиту. Сам взгляд этого свободного человека очерчивает нравственное поле, где и крохи несвободы, низости — уродливы нестерпимо, как язвы на солнечном свете: с умыслом ожегшая спичка здесь уличает с лихвой. (В «Детях Арбата» более интриг с убийством Кирова впечатляла эпопея с примеркой Сталину зубной коронки).

Оттого пирушка вождей выглядит хамской оргией лизоблюдства, где пикантной приправой к нудятине пьянки — стравливание, состязание в мелком садизме, где знаков высокого внимания вожделеют, как брошенной кости, а унижениям отдаются самозабвенно, как патриотическому долгу. Гниль разложения окутала Олимп, где хозяйски развалились новоявленные боги. То — наши праздники, по ним легко понять будни.

Правило Ф. Искандера — отсутствие правил: его повествование резонирует и на каприз мысли, прихотливо длящей нескончаемо вьющуюся тропу прозы. Фильм Ю. Кары «Пиры Валтасара, или Ночь со Сталиным» поставлен по главе его романа, но к экрану здесь как-то трудно приладиться из-за стесненности, неестественности кинорассказа — гнетет вяжущая неловкость, как при виде бега в мешках.

Появление подобной ленты, вызванной болезненным массовым интересом к тайнам политической кухни и личной жизни «верхов»,— предсказывалось. Именно Ю. Каре, знатоку спроса, и порадовать бы ею зрителей... Куда же испарилась былая лихость автора «Воров в законе»?

По фильму «Завтра была война» (1987) в режиссере Ю. Каре почти не угадывался триумфатор «массовой культуры», «синемабис»: так, старательная ученическая работа, где скованность взбадривалась темой репрессий — пиком тогдашней гражданской отваги. В тени грандиозного «Покаяния» фильм не стал сенсацией. Ю. Каре вяло попеняли за мелодраматизм, хотя в сравнении с повестью Б. Васильева, просахаренной для «проходимости», фильм довольно сух. Рессоры — убраны, социальность — усилена: героя уже «берут» как «врага народа», а не за мнимую растрату. Ю. Кара ощутил спрос как раз не на мелодраму, а на «белые пятна» политики.

Фильм снят «под Германа» — не случайна здесь Нина Русланова с историзмом в актерской крови. Она играет солдафонку, замателую в догмах аж «военного коммунизма», которые втемяшивает в дочь Искру плюхами, ремнем и задушевным словом — что отрывисто вылаивает, выпыхивая с махорочной вонью. В гимнастерке — похоже и спит, ослабив ремешки-постромки — как же, вдруг горны вострубят мировую революцию! Впрочем, ночами она исключительно зубрит под лампой «учение», тупо пытаясь постичь извивы «линии».

Образ — целен, ибо почти независим от сюжета, где островки историзма размыты режиссерскими иллюзиями и пристрастиями. В фильме о предельно несвободном строе действуют люди со свободным волеизъявлением: гадкая училка «стучит» словно сама по себе, из вредности, «хороший» директор школы инициативен так же безоглядно, только в гуманном направлении.

С. Никоненко в его роли — вылитый «великий гражданин» из киноэпопеи, незадачливый и недалекий честняга-функционер, но «историзм пластики» подточен либеральными воззрениями нынешних авторов. Видано ли — над могилой дочки «врага народа», еще и покончившей с собой, он, вовсю намекая на сгубивший ее режим, распаляет мятежный митинг в духе «Мемориала»! Словно не этот человек с баяном воспитывал подрастающее поколение песнопениями под Буденного. «Великий гражданин» не пропагандировал бы зеркала в туалетах для девочек — последнее бы кокнул из нагана: неча холить кокоток, нужны стахановки! Аресту все так удивлены, словно на дворе не 40-й год, а истинной бедой подается лишь грянувшая война. Режиссеру, не принимающему природу неволи, ближе показ открытой борьбы сторон — при всей «смелости» фильм отпочковался от схем «застоя», признававшего «отдельные» беззакония как прискорбные

[3] Рассадин Ст. Последний чегемец.— «Новый мир», 1989, № 9, с. 232.

казусы, не идущие, мол, в кощунственное сравнение с океаном народной скорби — Великой Отечественной.

Наиболее естественно — начало ленты, где режиссер не пытается изъяснить эпоху, а просто являет человека раскованного, биологически свободного: Зиночка, героиня Н. Негоды, завесив окно, тайно оглядывает свое нагое тело — и после скучливо выслушивает гневную отповедь Искры, вслед за дурящей-матерью, долдонящей, что нет-де у нас мужчин и женщин, а есть ударники и парашютисты. Сопротивление самой своевольной плоти мертвенным схемам могло стать темой блестящего фильма. У Б. Васильева Вика кончает с собой не только от отчаяния: она «взрывает» ситуацию, в несвободной стране распорядясь своей жизнью по собственному усмотрению. В фильме Ю. Кары нет порабощенной страны — и смерть девочки лишена образного смысла.

Но зернышко режиссерского естества, принятое поначалу за слабость, в ленте угадывается...

●

...ибо «синема-бис» искони культивирует коллективные грезы о свободе.

Эстеты французской, немецкой «новых волн», и С. Леоне, и А. Битов с В. Аксеновым вспоминают юношеский шок от американского кино, обычных, в общем, вестернов и триллеров... молодежи разоренной войной Европы даривших миф о стране с широкими горизонтами и разбегающимися дорогами, где каждый — клерк, шериф, ковбой, старатель — волен был решать свою судьбу без направляющей погонялки капо, наставника, вождя, родимой державы. Отсюда наш культ «Тарзана»: в стране, где мужчины выбиты и покалечены, женское население впервые лицезрело на экране голого мужика — трясло шатучие стулья в зальцах-сараюхах, сколь ханжески ни вспоминают современники, что их увлекли здесь зверюшки и крокодилы. В «синема-бис», как в фольклоре, сталкиваются свободные воли свободных героев.

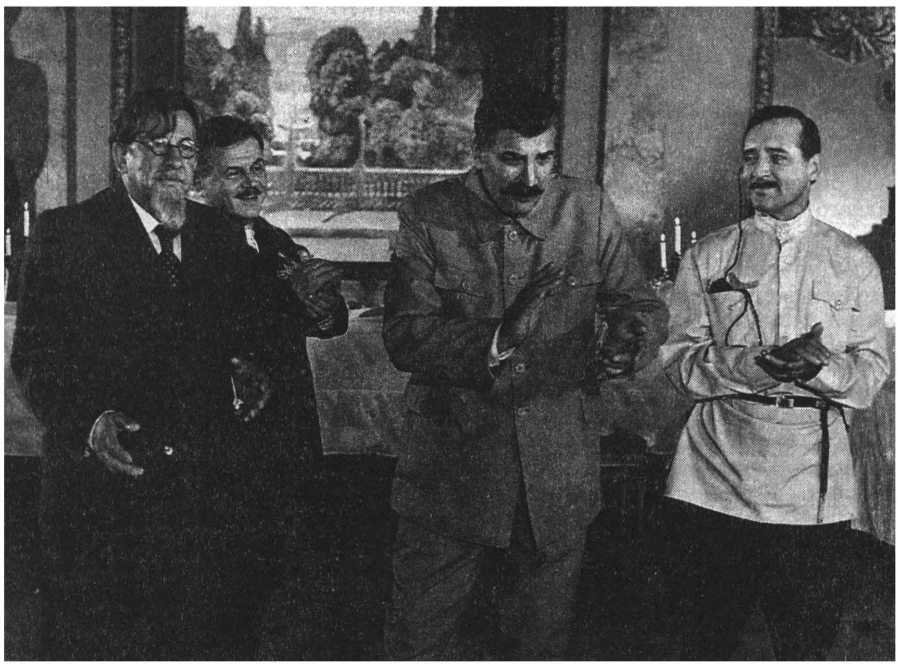
●

«Воры в законе» (1988) — визитная карточка Ю. Кары... навек прожженная оскорбительным тавро «ККК» — «Кич—Конъюнктура—Коммерция», для вящего устрашения сдублированным с аббревиатуры «Ку-клукс-клана». Но ославленный фильм дышит естественностью, напрочь пропавшей, когда режиссер пытался обогнуть рифы этих позорных «К» в следующей работе.

Нам, все жаждущим от культуры учительства,— туго прививается: «синема-бис» — не «плохое», а — другое кино, так же имеющее гениев и халтурщиков. Критический тарарам при прокате шедевров жанрового кино — «Человека-амфибии», «Великолепной семерки», «Фантомаса» — тревожнее непонимания, скажем, А. Тарковского: говорит о претенциозном бескультурье и ампутации даже чувства юмора. Так, «Парижские тайны» А. Юннебеля, руганые у нас за «дурновкусие» — поражают как раз тонким вкусом, с каким здесь воссоздан мир именно героев Эжена Сю. Об этом бы писать критике, а не стенать о «разлагающем» влиянии фильма на советское общество. Какое там! А. Юннебеля, виртуоза пленительных приключений, чьи ленты у всех на слуху,— кинословари наши не почтили строчечкой, а классиков, использующих формы популярных жанров как раз для решения экзистенциальных проблем,— А. Хичкока, С. Леоне, Х. Джованни, Ж.-П. Мельвиля...— у нас попросту не знают. Позорище не только нынешняя возня вокруг фильма «Однажды в Америке», но и то, что имя его творца так же неведомо обозревателям «Советской культуры» (!), как и разъяренным обывателям, с чьими призывами к запрету ленты вяло полусоглашаются. Забыто — что в унисон «антиалкогольной» кампании грянула не менее тупая прополка экранов от зрелищного кино, разжигаемая прессой!

«Воры в законе» сняты в жанре то ли блатной баллады, то ли городского романса, а вернее всего — в духе того самого «ро́мана», напичканного красочными россказнями, что, как ведомо хоть из В. Шаламова, «тискают» на нарах тягучими тюремными вечерами. В такой ленте — и должен быть благородный бандит, в белом костюме, грабящий, разумеется, лишь «богатых», подруга его должна быть преданной ему и сверхъестественно порочной: у Риты в фильме внешность «вамп» обольстительно оттенена модуляциями детски хрустального голоска, исполненного невинности. Простак-поэт и должен увязать в ее липких сетях, а адвокат быть прохиндеем из одесского анекдота. Подобные баллады «высокоморальны»: как бы ни смаковались подвиги уголовников, в финале им воздается «по делам». И здесь — защелкиваются наручники на запястьях Артура, усталого рыцаря рэкета, прелестная Рита получает назидающую пулю от отца, благонравного горца... Как и в «разбойничьей» балладе, где «хорошему» Робину Гуду противостоит «плохой» шериф, преступники здесь — дети свободы, а истиные негодяи — смеющие ограничить ее, то есть продажные слуги правопорядка. Забавно, что перестройка, разоблачив щелоковщину, под-

собила обосновать этот традиционнейший, но прежде немыслимый на наших экранах ход. Настойчиво возникающие здесь портреты, телевыступления Леонида Ильича подкрепили упрек в «конъюнктурности», но эти знаки, как и положено в романтической балладе,— сдвигают действие в даль некоего легендаризированного «прошлого». Вопрос о системе, производящей преступность, «индивидуальную» или государственную — здесь не ставится: если мир — арена игры свободных воль, а герои поделены на рыцарей



«Пиры Валтасара, или Ночь со Сталиным». Калинин — Е. Евстигнеев, Ворошилов — С. Никоненко, Сталин — А. Петренко, Лакоба — А. Сафонов

и злодеев, то Брежнев выступает как злодей «главный», и финальное низвержение его гигантского портрета знаменует конец «легендарного» времени.

В прекрасной статье «Мысли в бессонницу» («Советская культура», 1990, 3 февраля) М. Швейцер негодует: «... этот фильм «Песнь Песней» вражде, борьбе, зверству и насилию. Это радостный гимн одичанию человечества». Да, чудовищно, что сцена пытки электроутюгом или та, где прикованный, задыхаясь в гараже от выхлопных газов, перепиливает ножовкой... собственную руку — невольно «инструктивны», но как быть, если в популярных жанрах злодейство и должно быть сверхъестественным? Сама театрализованная чрезмерность зла призвана здесь переплавить изображение в ряд художественной условности. Скажем, в фильме А. Хичкока «Психоз» деяния невропата так диковинно мотивированы и эффектно атрибутированы, что воспринимаются как шоковый аттракцион — уникальный и потому в принципе не тиражируемый. Вопреки критическим байкам, моральность пронизывает саму структуру хичкоковских лент, снятых с точки зрения жертвы — густеющая аура дурных предчувствий, обволакивающая действие, почти физиологически отваживает от преступления, благо здесь оно связано не с мужскими доблестями, а с ущербностью. Зло у Хичкока — форма болезни, отнюдь не метафорической, оттого не обольстительно. Действительные изъяны ленты Ю. Кары — в топорном воплощении установок. Нет фантазии, переводящей сцены жестокостей в план чистой условности: даже аморальнейший кадр с лимузином, лихо сбивающим детскую коляску,— преобразился бы, пародируй этот мимолетный аттракцион, породивший его «аттракцион» гениальный, «Одесскую лестницу».

●

Классика «синема-бис», как всякая клас-

сика, развивается от преодоления собственных канонов — мнимого разрушения жанровых структур. В каждом достижении здесь парадоксальный внутренний сдвиг живой водой омолаживает жанр. Парадокс сериала А. Юннебеля не только в том, что герои «старого» «Фантомаса» резвятся в Париже 60-х, а и в том, что он гимн «среднему человеку»: взбалмошный Жюв по сути равен условнейшему супермену Фандору, бесшабашно действует рядом. «Хороший» ковбой — простой парень с белозубой улыбкой. «Великолепная семерка» впервые наделила положительного героя вестернов внешностью классического «черного ковбоя» и угрюмостью. «Мужчина и женщина» — романтическая мелодрама, которую обессмертила стилистика «новой волны», программно аналитичная и скептичная. Чем большими уродами выводились герои фантастики, тем больше изгилялись над человечеством. «Космические» же киносерии эпохи разрядки, напротив, выводят монстров милейшими, воспитывая мудрой мыслью: «Непривычное — не значит плохое». Венец здесь — «Враг мой» В. Петерсена, где измыслен и вовсе гениальный ход: американский патриот, воюя в космосе с очередной «империей зла», прозревает — ящерообразный «идейный враг» оказывается отличным парнем, в силу иноприродности трогательно... беременным, и бравый герой, лия просветленные слезы, принимает у приятеля роды!

Интеллектуальный гэг, «моторчик» действия — есть и в «Ворах в законе». Фильм презрительно обозвали — «Крестный отец» по-нижегородски», но отсылки и к Ф.-Ф. Копполе, и к гангстерской балладе «Бонни и Клайд» здесь так демонстративны, что впору говорить не о просчете, а о приеме. Фильм снят по новелле Ф. Искандера «Чегемская Кармен», и отсылки к классическому сюжету еще демонстративнее — звукоряд прошит темпераментной «Кармен-сюитой» Р. Щедрина — Ж. Бизе. Цитатные напластования здесь плотны до удушья, кажется — они призваны скрыть некую иную реальность: романтизация действия рождена искусственной насильственностью — образами «со стороны», а не объектом изображения.

Мы помним «застой» — нет большей иронии, чем то немощно-дряблое, тусклоболотистое, вяло протекающее время с его торжественными пьянками, нудной принудиловкой, вялым террором, как бы нехотя сживающим, сжевывающим со света, явить феерической испанщиной, где, как в знойной Кастилии, обнажаются кинжалы на площадях, в южной ночи цикадами трещат выстрелы, безумствуют красотки, единоборствуют роковые стихии и сильные страсти. Реальная мафия орудовала куда жлобоватее... но здесь до этого нет дела. Перед нами — баллада, пропетая... «застою», увиденному как бы из дальнего-далека, легендаризированному. Локализация «разбойничьего» фольклора во времени — и есть парадоксальный внутренний аттракцион фильма. Зазор меж объектом и способом его изображения — смыслообразующий...

●

....чего не сказать о новом фильме Ю. Кары, снятом по Ф. Искандеру. Здесь — тоже зазор, но в расползающуюся эту трещину улетучивается всякий смысл, полностью разваливая киноздание.

В фильме М. Чиаурели «Клятва» (1946) на банкете в Кремле знатный рабочий, бессмысленно выпучась, плеща руками по ляжкам, хлопая о скользкий паркет смазным сапогом, с холуйскими ужимками пляшет «Барыню» перед похохатывающими вождями — тешит начальников. Изображение верховной «связи с народом» кроил по своей мерке — тоже лакей, невольно выдавая ее... отсутствие, замещенное театром ритуальных жестов. Эпизод так позорен, что культура просто обязана была ответить именно ему, как на вызов. Вольно или нет — это сделал Ф. Искандер.

Зло у него могут «подпитывать» и дорогие писателю персонажи. Ансамбль песни и пляски, ублажающий вождей на пиру, вроде бы народен и природен, но восторг бездумности, переполняющий виртуозов, волной раскачивает грязную пену, горсть гадов. Зло как бы «делается» из добра, поддержано чистейшим порывом — по сути, «разоблачается» здесь не столько Сталин, злобный замухрышка, сколько милейший наш Сандро, сметливо прикидывающий, как, в танце бухнувшись на колени, ловчее проскользить по паркету и эффектнее замереть возле знаменитых сапог. Особый выверт — башлык на глазах при этом воистину смертельном номере — образ ослепленности, родственный слуховой трубке Лакобы.

Чуждый наставлениям, Ф. Искандер здесь не выдерживает, формулирует прямо: «Нет человечности без преодоления подлости, и нет подлости без преодоления человечности. Каждый раз выбор за нами и ответственность за выбор тоже».

Романтик Ю. Кара никакой такой диалектики не ведает — для него несомненны белое и черное, герои и злодеи. Но вместо того, чтобы, не имея видения Ф. Искандера, хотя

бы приспосабливать «к себе» его материал, он упрямо «экранизирует» чуть не запятые писательского текста, даже когда экранные фактуры вопиюще не соответствуют романным описаниям: Сталин в фильме вовсе не «конопатый» и уж никак не «маленький», чему разочарованно дивятся танцоры — играющий его А. Петренко в кадре как раз всех выше. Уж эти-то ляпы можно было убрать! Но режиссер неуклонно следует букве романа — игнорируя дух.

Грозная музыка, возникающая уже на титрах, возвещает прямо фильм ужасов, и вид южного санатория, куда черный лимузин доставляет оробевшего Сандро, вполне тому соответствует — он снят как Замок Синей Бороды. Внутри по стенам гуляют багровые отблески, сами камни здесь словно все более напитываются кровью... но в замке ничего обещанного жуткой декорацией решительно не происходит — вяло тлеет пьянка, инфернальностью так и не «добирая» до «Маски Красной Смерти» Э. А. По или «Пира опричников» из С. Эйзенштейна. В разрыве видимости и сути — ирония? Но суть как раз — кровава, пируют накануне 1937-го... В самом выборе актеров — контраст меж стремлениями режиссера и насилием решений, которыми он стреноживает себя.

Поначалу — с неудобством поеживаешься от того, что исполнители «исторических» ролей попросту несхожи со своими прототипами. Но то — полбеды: актеры здесь не похожи... и на себя — принуждены играть абсолютно противоположное своему естеству.

Плечистый гигант А. Петренко, игравший натуры размашисто-неукротимые, перекипающие страстями, призван изобразить малоподвижного, скованного мундиром и им же измысленными ритуалами злопамятного карлика, тайного садиста. С. Никоненко, игравший надежных парней с чистыми душами, «смиряет себя», изображая лизоблюда. Е. Евстигнеев, обычно несущий тему обаяния эксцентричной интеллектуальности (сплошь Сократы даже его урки и подзаборники), изображает пьяненького маразматика. Красавец и иронист В. Гафт, эстетизировавший мужскую независимость, изображает закомплексованного упыря. Сколько раз актеры побеждали — переступая амплуа! Здесь же им словно мешает... блистательная проза Ф. Искандера, противоречащая заданному настрою фильма, более приличествующему, скажем, боевику «Тайны Кремля». Кстати, сценарий с таким названием давно создан — и кем! Л. Троцкий предлагал его С. Эйзенштейну, «резко», по словам мемуариста, пресекшему разговор[4].

В подобном фильме был бы на месте титанический Сталин, рубака Ворошилов, эксцентричный Калинин, импозантный Берия — притом они были бы злодеями. В кровавом триллере герои разоблачали бы себя активными деяниями, а здесь, где злодеи лишь куражатся, как заурядные алкоголики, остается разоблачать их тем, что есть,— чавканьем, рыганием, плевками, жирными руками, которыми Сталин разламывает курицу, поросенком, которого уписывает распоясанный Ворошилов, вгрызаясь прямо в пятачок, чтобы противнее было... Подобное — поражало у Ф. Искандера (как и пронзившая мемуаристку «мелочь» — на банкете Сталин хрустел раковыми скорлупками, деловито сплевывая обсоски на мраморный пол Георгиевского зала), но система зрелища, заявленная Ю. Карой, вовсе того не требует. Актерские результаты плачевны: впервые видим плохо играющего А. Петренко... скованного В. Гафта... комикующего Е. Евстигнеева... пытающегося комиковать С. Никоненко... Разоблачениями поневоле выступают злодейские гримасы, таращенье глаз и прочие «достижения», архаичные и во времена Великого Немого.

Совсем неожиданно, что в фильме нет... Сандро: прекрасный актер А. Феклистов в соответствии с поэтикой режиссера, не улавливающего переливчатой светотени искандеровского мира, изображает «положительную» голубизну, идеально ровное пустое место. И уж, разумеется, выступление абхазского ансамбля подано здесь по-простецки, как этнографический номер, невесть зачем растянутый.

Низость души для Ф. Искандера более страшна, чем внешние проявления злодейства. В фильме же низкое «подтянуто» именно к традиционному злодейству — смысл сцен писателя огрублен. Вот доблестный Лакоба, теша вождей своим коронным номером, молодцевато грохочет выстрелами, раскокивает одно за другим яйца, установленные на голове повара. Тот — трясущееся желе: впечатление, что выдающийся трюк с ним проделывают впервые. Желтковая жижа обильно сползает по потному лицу... за жирноватыми подробностями упущен куда более страшный смысл. В романе повар не только не пытается сбежать от уготованного — он гордится, что сгодился для высоких забав, со скромным достоинством

[4] См.: Александров Г. Эпоха и кино.— Москва, Издательство политической литературы, 1983, с. 151.

несет свою миссию и, снизойдя к профанам, учтиво поясняет им профессиональные тонкости этой своей работы. Это жертва, которая тоже... обличается. Он, покорно подставивший себя на поругание — кариатида тирании. Пули же, пущенные для забавы, вскоре вернутся к нашему Вильгельму Теллю всерьез...

●

Остро сказано — Ю. Кару «испортила»... критика, настырно домогавшаяся от «Воров в законе» некоего «высокого искусства». В «Пирах...» он и пытался это «искусство» дать, как за соломинку, судорожно цепляясь за текст тончайшего, но чужого ему автора. Как водится, самонасилие не прошло даром — сорванный голос даст петуха, ценно лишь естественное дыхание. «Кислород перекрыли» как раз либералы, и есть уже закономерность в том, как одно за другим тухнут дарования тех, кто мог бы составить гордость нашего зрелищного кино, а на деле снял одну-две ленты, разруганные критикой, нажил комплекс неполноценности и принялся вымучивать нечто «высокое».

Фильм Ю. Кары словно сам подсказывает запоздалые идеи собственного «исправления». Он весь словно растянутая экспозиция к... несостоявшемуся своему началу. Когда Сандро, счастливым (и вождям угодил, и шкуру спас) едущий с «пиров», вспоминает вдруг, где видел его вождь — в далеком 1913-м козлопаса-мальчонку перепугал проломившийся к нему трещащими кустами низкорослый боевик со страшными глазами,— ждешь, что в этот момент тиран также припоминает мальчонку и пароход, ограбленный в далеком 1913-м, и тут-то начнется жуткая охота на человека, уже готового к ней...

Не случайно самого естественного здесь эпизода, ограбления парохода «Цесаревич Георгий», нет у Ф. Искандера, лишь упомянувшего ситуацию встречи мальчика с террористом. Ю. Кара разворачивает налет в красочный пролог, что обещает захватывающее таинственностью и театрализованными ужасами действие, «моторчик» которого в том, что боевиком-головорезом выступает демонизированный Коба, посланец антихриста или сам антихрист. А. Петренко здесь — тоже «не похож», но в этой непохожести — что-то интригующее, с ней быстро смиряешься: подобный Коба — громоздкий, диковатый, кутающийся в бурку, как князь тьмы,— был бы на месте в таком неродившемся фильме. Конечно, такой фильм — ну, скажем «Юность вождя» — был бы вновь уничтожен критикой.

Но как бы он был интересен — этот фильм!..

Нина Зархи

Между молохом и готовальней

Когда я смотрю боевик — неважно, только ли по определению или по результату тоже — вспоминаю, как в бессмертном фильме Карне «День начинается» несвежий волокита из захолустного кабаре соблазнял юную цветочницу. «Море, — шептал он, обещая. — Весна. Мимозы на Лазурном берегу». Кажется, на этой дешевой, но, если честно, неистребимо красивой картинке был еще и белый пароход на розовеющем горизонте — отполированный столетиями символ мечты и надежды, любви, приключений, поэзии, а с недавних киновремен еще и прельстительнейшей прозы — чей, скажите, покой не смущала ослепительная буржуазность хотя бы и наших кают первого класса, воспетая отечественным кино от Таланкина до Соловьева? Но если и не было этого корабля — не поручусь, не помню, все равно невинная провинциалка уже «плыла»: заслушалась, доверилась, купилась. Совращение состоялось.

Не цепляясь за двусмысленные параллели, воспользуемся моралью этой «аморальной истории»: беспощадно точная, безошибочно просчитанная игра, обеспеченная профессионализмом и отличным знанием аудитории, гарантирует неизбежность успеха.

Море, и весна, и белый корабль, и падшие женщины в белом, и в белом же — стареющие развратники есть и в новой

«Катала»
Сценарий В. Баракина, при участии С. Бодрова. Постановка С. Бодрова, при участии А. Буравского. Оператор С. Тараскин. Художник В. Поляков. Композитор В. Дашкевич. Звукооператор В. Карасев. «Мосфильм». 1989.

ленте С. Бодрова «Катала», которая, говорят, хорошо пошла на кинорынке. Чутью прокатчиков верить, разумеется, можно, однако пока зритель не сказал своего слова, воспользуемся его молчанием и заполним паузу.

«Баламут», «Моя Анфиса», «Не ходите, девки, замуж» — работы Бодрова-сценариста. «Сладкий сок внутри травы», «Непрофессионалы», «СЭР» — его режиссерские опыты. Полюса? Кажется, что своими сценариями, сбитыми из кичево-шлягерных блоков, он завоевывал у кинематографа, «озабоченного всенародной любовью», право на авторскую постановку — на интеллигентную некатегоричность суждений, на непоказное внимание к персонажам и сюжетам заштатным, на деликатную размытость стиля и неотчетливость жанра.

Но, как видно, и Бодров-режиссер все же не равнодушен к магии прокатных цифр. Или само время, поменяв отношение к рыночному молоху, провоцирует сегодня коммерческую активность отечественной режиссуры? Во всяком случае, уже вкусив фестивальной славы[1], в новой картине, которая сделана при участии дебютирующего в режиссуре драматурга А. Буравского, Бодров с воодушевлением взялся за откровенно жанровую модель.

Фильм задуман как боевик. Называется он «Катала». В переводе с блатного жаргона — карточный шулер. Кстати, переводит для нас, непосвященных, сам герой. Дважды врезаются его закадровые монологи в объективистскую фактуру авторского рассказа. Что это — внутренний голос? Саморефлексия? Прием остается недопроявленным, и потому поневоле подозреваешь в случайных, драматургически неловких включениях попытку сообщить зрителю факты из биографии героя. Споткнувшись об этот незаделанный шов, повествование покатит дальше, часто, правда, топчась на месте, — авторы не найдут пружин, которые бы звучно, с оттяжкой, выпустили интригу, а Катала, он же Греков, он же Грек (В. Гаркалин), снова растворится в открыточном фоне, останется на общем плане таким же непроявленным и невнятным, как и его внезапно истаявший внутренний голос.

Немотивированный прием — частность, но эта неуклюжая частность закономерна в фильме, просчеты которого во многом определил небрежно сделанный сценарий. Бодров взялся за его реализацию с ходу, спасая горящую студийную единицу, что-то пытался подправить сам, но фабульные линии так и остались бледными, узлы — смазанными, прописанными поспешно и приблизительно, нарастание темпоритма, как и резкая ломка его, не предусмотрены вовсе: классика жанра взята на вооружение только на уровне внешней схемы, чертежа, опознавательных знаков.

Хотя поначалу Бодров завязывает точно. Короткая экспозиция: на ленивом южном пляже знакомимся с героями — один водит большой белый катер, другому он принадлежит, догадываемся, он поглавнее будет, не случайно и женщина — тоже его. Слегка размагниченный ритм и безоблачное изображение ловко заманивают, обещая упоительное волнение. И все оттого, что режиссер «попал» в образ — образ завязки зрелища, давно ставший элементом киномифологии: мы уже сами благодарно доигрываем недоигранное, предвкушая что-то вроде... впрочем, названия каждый легко подставит, в этом и интерес, — французское, если чуть с ленцой и полегче, с синим-синим морем и мужчиной в белом костюме; а то — американское, если пожестче, покруче, «почернее» и попсихологичнее.

Следующий эпизод, нервный, снятый както косо, сверху, в колодце двора, вроде, подтверждает наши ожидания: вернувшийся из Москвы «на юга» Шота (хозяин) сообщает Греку, что влип в ситуацию с неким всесильным Директором, и потому должен «лечь на дно». (Очень жалко, кстати, что коротко экранное существование С. Газарова — через минуту мы увидим его Шоту уже в морге под простыней — так здорово «клеится» этот персонаж в сюжет о суетливой и опасной жизни подпольных миллионеров.) Любимая женщина Лида (Е. Сафонова) достается Катале, впрочем, она уже давно с ним живет. Желая спасти Лиду от преследований банды Директора, который охотится за припрятанными Шотой деньгами (типовая пружина гангстерского фильма — одни бандиты стремятся завладеть миллионами, награбленными другими бандитами), Грек отправляется в столицу «катать». Выигрывает несколько чемоданов «косых» — мог бы уже, кажется, расплатиться с мафией. Но потом — мы не поняли, почему, а авторы объяснили невнятно — вступает в игру с самим Директором и погибает.

Роковая любовь к заблудшей, преступление и убийство, предательство любимой (оказывается, она все это время прятала «бабки», с холодным сердцем бросив любовника на заклание), и главный, невидимый до поры, таинственный, как судьба, противник, и мученическая смерть в финале —

[1] Призы в Монреале и Западном Берлине.

все эти канонизированные мелодрамой знаки системы объявлены, названы, однако дальше что? Пересказ фабулы потому и оказался столь простым делом, что он и в фильме равен самому себе. Контур, чертеж, незаштрихованная схема.

Начнем с героя. Зритель, настроенный на романтическую типологию «хорошего преступника», неотразимого, мужественного и загадочного (условно говоря, Габена) или усталого и социально укорененного (условно Хэкмана) — этот искомый массовый зритель поймет сразу после титров: на экране герой преданий, пускай шулер, пускай убийца, но мы должны его любить — и будем. Стоит только намекнуть, и мы признаем в нем фигуру трагическую, олицетворяющую время, расценим преступление как метафорический акт возмездия или вообще его «не заметим» за то только, что этот «одинокий охотник» — единственный в мире бездушия и цинизма, кто способен на чувство, на благородный поступок, на самоотречение и жертву. Условность характера, формула которого — выигрыш в нечестной игре как триумф справедливости, — нас бы не смутила. Мелодраме эта узаконенная условность пошла бы в зачет. А что в «Катале»?

Герой, существующий в кадре словно случайный прохожий, отменяет саму возможность чаемой идентификации. Любопытно, что единственным прорывом к ней становится голос героя — отдельно от скованного актера живущий за кадром своей напряженной жизнью — знакомый голос ни на кого не похожего А. Жаркова... Понятно, что в жанровом кино, где психологический уровень сознательно перекрывается социальным имиджем, характер не просто узнает и проявляет себя в активном противостоянии сопернику, но и складывается вроде бы ненадолго, здесь и сейчас, из контрапункта поступков, которые откровенно *внеморальны,* и нашего, поверх них, помимо них, вопреки им — отношения к герою. Конкретно: как срабатывает в фильме этот жанровый механизм?

Грек припечатывает своего противника горящей, с огня, сковородкой — расчет на одну зрительскую эмоцию. А вот уже Грека кидают вниз лицом в полыхающие угли — на другую. Но не выходит, потому что Катале мы не сочувствуем, он нам никто, гораздо более никто, чем его соперник, персонаж В. Павлова.

Режиссура не спасает героя. Изображение, всюду нейтральное, непластичное (даже в эпизодах карточной игры), безразлично и к тому, кто в центре рассказа. В ровном, неокрашенном эмоциями тоне, в отказе или неумении создать саспенс, повествуя о преследователях и жертве, о сумасшедшем «гоне» вовне и внутри человека, когда он уже не в силах остановиться, читается (напомню — в каноне жанра) авторская безучастность к судьбе этой самой жертвы. Авторы за Каталу не волнуются. Что тогда говорить о зрителе?

Не играет короля и свита: кодовые вспомогательные мотивы подброшены, но расшифрованы неточно. Вот, скажем, ребенок Лиды, прижитый неизвестно от кого и навидавшийся, вероятно, всякого на своем коротком веку — верный, как писал Шкловский, «знак утепления системы». Однако как индивидуализирован этот беспроигрышный знак? «Девочка меня любит», — объявляет Катала своей подруге. Завидуем его проницательности, ибо — из чего это видно? Ни слова, ни полслова. Да и сама малютка: «Шота нам кто, муж или любовник?» — светски так спрашивает она маму. А Катале подкидывает перед сном вопрос про Брежнева: это взрослые авторы нам, взрослым зрителям, подмигивают. Мы оцениваем льстящее доверие, но зато в ту же секунду недополучаем необходимые эмоции. Потому что реплики просвещенного ребенка — из другого фильма, в «Родне», например, они были бы кстати.

Из другого рассказа и героиня Е. Сафоновой. Хотя опять: графика начертанных линий, выкройка вроде бы «по фигуре» — по жанру: мог сработать типаж или, что тоже годится, умозрительный образ-символ. Не победительная, обольстительная принцесса дна, а неяркая и недорогая, заполошенная бытом современная советская содержанка, женщина-подросток, которую только настоящий мужчина и разглядит в толпе таких же серых, подберет и защитит — от других и от себя самой. Но актриса поставлена в трудные условия. Для иносказания — закрыта стилистика картины. Для психологической конкретности Сафоновой как будто даны слова, но не предусмотрено игровое поле. Нет в композиции кадра, в движении камеры — стремления создать ту атмосферу, в глубинном взаимодействии с которой актриса могла бы заявить свои права на индивидуальность. Стертое в фильме *художественно* стерто, скучное — скучно, и даже кульминация, когда Лида открывает ослепшему из-за ее алчности Катале свой тайник с деньгами, поставлена и снята так поспешно, без всякой энергии, что кажется, будто актер и актриса получили задание не выходить за рамки сухой информации. Они двигают фабулу: она сказала, он оби-

делся и поэтому с ней не уехал, а пошел на берег, где его и убили. Не получилось диалога-муки, диалога-прозрения, приговорившего и героя, и его иллюзии, и тщету всей его честной жизни, замешанной на нечестной игре во имя святой цели. Не придумав коду и разрешение главной темы, авторы не выстраивают завершенную семантическую структуру — конструкция рассыпается. Почему? Прежде всего, вероятно, по причине *бесстилья*.

Понимание поэтики явлено лишь в одной, зато превосходной находке, намекающей на то, каким могло бы быть это кино — коммерческое кино С. Бодрова. Два коротеньких проходных эпизода играет Л. Кузнецова. Первый — ближе к началу, когда ее героиня, маленькая нелепая портовая потаскушка, подсаживается в шашлычной за столик к Катале. И цену себе слегка набивает по привычке, и сама над собой смеется: зуба нет переднего и работы, видно, тоже. Вышибли зуб — ладно, уступлю — смешная девочка клеится просто так, соблюдая профдисциплину. А у Грека денег нет, и вообще ему не надо, и они вместе смеются, хорошо, просто и освобожденно. Мгновение выхода людей за рамки их социальной роли, редкий момент *содержания* в картине. И второй — перед развязкой, когда, словно стилизуя под Кабирию и подстегивая наши ассоциации, юная потаскушка снова появится на том же месте и опять подарит опустившемуся герою очаровательную прощальную улыбку — смотри, во рту-то уже двух зубов не хватает. Смешно! И тут же сразу Грека убьют. Белым распятием он будет качаться на синей морской глади под закадровый распев «Шумел камыш, деревья гнулись», и насмерть перепуганная шлюха-неудачница убежит быстро-быстро, как будто и свою судьбу вперед прокрутив, и свой финал увидев. Как точно это сделано, и как обидно, что поздно, «на последнем дыхании» зазвучала картина в интонации городского романса и сразу попала в свою поэтику, в свое кино.

«Катала».
Грек — В. Гаркалин

Пусть не поймут меня так, что, рецензируя фильм, я силой пытаюсь замкнуть его в золотой клетке коммерческого кино и злюсь на то, что он никак не вписывается в ее габариты. В общем, тяну авторов туда, куда им совсем не хочется, словно не доверяя хрестоматийным примерам — из Достоевского хотя бы, из Гоголя, из Пушкина (тоже ведь про карты) или из Висконти, который взял бульварный роман и снял «Рокко и его братья». Нет, таким аналогиям я как раз доверяю, но это не помогает обнаружить в «Катале» хоть какие-то попытки раздвинуть границы жанровой схемы — наоборот, именно параметры коммерческого кино вычерчены вполне прилежно. Да ведь и «готовальня» — не взрывное устройство: в строгости жанрового чертежа нет ничего самоубийственного для хорошего кино. «Надо всегда удивлять публику тем, чего она ожидает» — кажется, давая художникам этот совет, великий Рене Клер массовое зрелище имел в виду в первую очередь. В случае удачи на тесной площадке мелодрамы из дразнящей воображение жизни маргиналов могла бы разыграться история чрезвычайно занимательная и в меру поучительная. Ненавязчиво, в подтексте она рассказала бы о том, например, что выморочное и пошлое мельтешение персонажей рождено чувством неподлинности жизни, что сама эта мелодраматическая «теснота», асоциальность, отрешенность бытового существования, к которой приговорены герои, есть метафора времени. Его приметы — в этом, и нет тогда нужды в свежих анекдотах...

Не так давно, правда, до «Пиров Валтасара», А. Тимофеевский упрекал Ю. Кару за

то, что тому стыдно делать жанр. (В скобках замечу, что, на мой взгляд, критик был не совсем прав: «отягощая триллер чуждой ему социальной проблемностью» и «перестроечной демагогией», режиссер как раз метил в чемпионы кассы. Во-первых, социальность сегодня хорошо продается: машины и дачи, нахапанные родной номенклатурой, будоражат публику куда сильнее, чем подвески всех королев мира. Во-вторых, сенсационную проблемность Кара всегда превращает в самоценный аттракцион, в трюк, и, кстати, не зря он тем грубее жмет жанр, чем «благороднее» происхождение материала, серьезнее тематическое обеспечение. Сравните: трансформируя музыку в аккомпанемент фигурного катания, над классикой производят гораздо более жестокую вивисекцию, чем над шлягерами сезона.) Теперь многие говорят, что Бодров в «Катале» то и дело извиняется за жанр, хотя мне кажется, что здесь сложнее. С одной стороны, остро ощущая в жанре его издержки (грубость, прямолинейность, смакование насилия и «интима» и т. п.), С. Бодров старается оставаться в рамках приличий и не поддается на «провокации кооперации». С другой — нарушает приличия именно там, где с особым «успехом» обманывает жанр. Вот ключевой для развития фабулы эпизод со спецлинзами, позволяющими видеть насквозь карты противника. «Мы их делали по секретному заказу Министерства обороны», — блефует врач, вставляя линзы Греку. Из-за них герой едва не отдал Богу душу, ослеп, был разоблачен на вершине своего триумфального «спектакля» и т. д., и т. п. И надо же было весь этот жанровый гротеск разыграть по законам обыденного правдоподобия, которое вызывает лишь недоумение там, где необходим едва ли не «джеймсбондовский» саспенс.

Какую бы версию — стыдливость или отсутствие абсолютной профессиональной уверенности во владении жанром — мы ни приняли, комментируя фильм, все будет кстати. К «стати» сегодняшней культурной ситуации, в которой феномен Сергея Бодрова в высшей степени знаменателен.

В том, как решительно идут сегодня режиссеры, числящиеся по ведомству авторского кино или хотя бы к нему примыкающие, на встречу с кинематографом массовым, есть все-таки что-то от заданности, неловкости и несвободы встреч в клубе знакомств «Кому за тридцать»...

Зара Абдуллаева

Спасибо сердце, что ты умеешь...

Второй фильм Василия Пичула по сценарию Марии Хмелик вызвал разочарование или, во всяком случае, недоумение зрителей, критики и начальства. В этом архаичном сегодня единодушии что-то есть. Впрочем, как обычно: сначала задушим в объятиях...

После картины, принесшей Пичулу всесоюзную и, кажется, мировую славу, коммерческий триумф, режиссер мог и дальше эксплуатировать цветовые комбинации «чернухи». Но он предпочел крутой вираж. Массовый успех «Маленькой Веры» был среди прочего вызван возможностью либо ужаснуться «убогими», «бездуховными» героями, а следовательно, отстраниться от увиденного, либо отождествиться с ними и таким образом исполниться сочувствием «к себе». Новая картина такого выбора не дает.

«В городе Сочи темные ночи» — фильм затянувшейся переходной эпохи. Как сказал мне один из зрителей после просмотра: «Через такое кино надо пройти». Равно как через такую жизнь с ее лихорадочным темпом, расползшимися связями и спутанными структурами. В этой ситуации возникает совсем не риторический вопрос: для кого сделан фильм (и — по ходу — для кого вообще сейчас снимаются у нас фильмы)? Поставленный «для всех», он неожиданно оказался ненужным почти «никому».

Еще недавно хотя бы теоретически было ясно, что необходимо предпринять, дабы найти отклик у посвященных или у так

«В городе Сочи темные ночи»
Сценарий М. Хмелик. Постановка В. Пичула. Оператор Е. Резников. Художник Н. Терехов. Композитор В. Матецкий. Звукооператор П. Дроздов. Кооператив «Подарок», при участии «Эксцельсиор-фильм-ТВ» (Италия), Московский жилсоцбанк. 1989.

называемого большинства. Теперь, когда повсеместно поколебались границы очевидного, интуиция подсказывает с ответом не торопиться.

Вторая картина Пичула фиксирует ускользающую, обманчиво-открытую реальность; тотальную неопределенность, заполошность и усталость от ожидания результатов. Фильм переходного времени — это преддверье неизвестного нам будущего. После «чернухи» должна, видимо, появиться «белуха». Хорошо бы при здоровой дифференциации: от фильма типа «Москва слезам не верит» — ответа на массовые ожидания нового исторического этапа (нечто светлое и чистое) до самой утонченной авторской рефлексии (тут просветление может быть с темными пятнами). Все стадии желательно пройти, минуя не оправдавшие себя скачки и изнуряющие провалы.

Вот и Пичул проходит собственный — общий для всех нас путь. Пока он построил типичный советский «супермаркет», где каждый может выбрать себе что-то по вкусу. В идеале. На самом деле у нас как? Зашел, например, слесарь, подросток, доктор, пенсионер или артист в кондитерский отдел, но там вместо конфет продают плюшевых лисиц. Зло берет, бессмысленность одолевает. Сказали бы честно: в отсутствии конфет виноваты Госплан, партия, общество «Память» или лично Горбачев. Все было бы легче. А нам — игрушки. Так и у Пичула: цепь эпизодов, обозначенных, но не завершенных сюжетов, оборванных мотивов закручены на невоплощающихся зрительских *ожиданиях*, которые рвутся, как гнилые нитки, по всей картине. Ведь существует какой-то не только явный смысл в том, что вместо сыра продаются именно эмалированные кастрюли. Здесь своя «семиотика нонсенса», а не просто нищета. Страх пустоты — ужас больших пространств — вытесняется иллюзией заполнения, *замещения*, откровенно мнимого равновесия.

Фильм Пичула улавливает эту простейшую и фундаментальную закономерность текущего времени: поманив одним результатом, перегруппировать силы на другой. Взвинтить и тут же охладить намерения. Договориться о разрешении каких-то накопившихся проблем — и мгновенно пресечь надежду на достижение целей. Невольно образовавшаяся невнятность адреса фильма при его безусловной доступности — следствие отказа режиссера от вчерашних слагаемых успеха (в том числе и от собственных). Свидетельство растерянности перед неуловимостью сегодняшних.

По-старому уже невозможно, по-новому — еще не получается. Вот ситуация, в которой существует эта картина.

Пичуловский гиперреализм, запечатлевший «правду жизни» в его первом бестселлере, был победным жестом дебютанта, который порывал в рамках кажущейся традиционной эстетики с каким бы то ни было социальным прекраснодушием. Режиссер с беспощадным хладнокровием открывал нам вроде бы давно знакомую, абсолютно дегуманизированную вселенную, исключающую то, что Ортега-и-Гасет обозначал применительно к массовому искусству как «человеческое, слишком человеческое». Пройдя первый этап отрицания, Пичул пытается теперь пробиться к как бы наивным отношениям и образам. В разложившемся, гниющем обществе остается, видимо, уповать на чудо или на старые добрые иллюзии. Демократичный по сути дарования режиссер тянется к своему зрителю, который нуждается если не в утешении, то по крайней мере в романтическом идеале. Но не пережив зачумленность исторического момента, Пичул пробует себя на сей раз в непривычной поэтике.

Стремительное начало — предварительное знакомство с действующими лицами, бесконечно удаленными друг от друга, как Малые Чумилы от города Сочи. Эти настойчиво повторяющиеся географические названия застревают в сознании, как еще в детстве не решенная задачка о поезде, курсирующем между пунктами А и Б. Как знак непреодоленного кратчайшим путем пространства. Жестко ограниченная среда в «Маленькой Вере» и знание о ней Пичула, притертое, как пробка к бутылке самогона, выплеснулись теперь наружу, на простор. В этом фильме колотятся, перемещаясь из столицы на Север, а оттуда на юг, с южного некурорта в Москву случайные знакомцы с непохожими, но близкими судьбами. В сущности, это путь — инерционный или взнервленный — в воображаемый *рай*. Это образ сместившихся, но все еще живучих представлений о его реальности, достижимости. И чтобы добраться туда, надо только сильно захотеть. Потерпеть и заслужить.

В начале фильма мелькнет милиционер с открытым, свежим лицом, потом некая девушка в метро, где-то в середине он (мент) будет к ней клеиться, в финале они случайно встретятся, и она окажется невольной виновницей его смерти. Но до того разразится между нею (зовут Лена) и ее бывшим любовником с его новой подружкой скандал с мордобоем (отзвук «Веры»); затем нам покажут суд, куда вотрется некий тип, оконфузившийся в магазине по причине «травматического» онанизма. Потом в Лени-

ной квартире, предназначенной для обмена, мы увидим главного героя — Женю, он же Степаныч (А. Жарков), потом — гостиницу на Севере, потом — на юге. Повествование словно третирует логику, достоверность, саму возможность завершения: от завязки к развязке. Сюжетные куски быстро сменяют друг друга, как в калейдоскопе. Онанист из зала суда будет топтаться в магазине, где работает любимая Степаныча продавщица Жанна; Степаныч надует мамашу Лены, в другом эпизоде — Лениного экс-

«В городе Сочи темные ночи». Степаныч — А. Жарков

жениха; сын Степаныча объегорит нелюбимого папашу и отобьет Жанну; гостья на свадьбе онаниста, который в то же время едва ли не сексбомба, будет обменщицей квартиры Лены; милиционер с Севера встретится на юге не только с Леной, но и со Степанычем, а он — во всесоюзном розыске... Брррр. Какая безвкусица! — скажет просвещенный зритель.

Этот фильм развенчивает сложившуюся и не вполне точную репутацию режиссера как адепта «критического реализма» и юного натуралиста. Вместо намертво зацементированного сюжета — разнообразие мотивов, весьма условно встраивающихся в «большой» сюжет. Вместо густой однородной фактуры — ритмические сбои, стилистические перепады. Вместо «простого» человека — социальный срез самых разных слоев: от афериста до артиста. Вместо отчаяния замаревших обитателей города Жданова — просто тупик: от Москвы до самых до окраин. Вместо цельного «куска жизни» — коллажный пунктир. И одновременно поиск новой цельности. На обломках империи, на эстетическом развале. В нынешней культурной пересменке, или, выражаясь более торжественно, — в культурном промежутке.

С некоторых пор едва ли не все мало-мальски заслуживающие внимания произведения принято квалифицировать как постмодерн. Эластичный термин удобен для объяснений намеренного эклектизма, манипуляции с цитатами, беспечного обращения с жанром и т. п. Беру что хочу — и свободен от упреков, годных для какого-то другого искусства. Отказавшись от героики разрушения, использую наработанное давно и вчера, в мастерской и на площади, народом и его отдельными выдающимися представителями. Все едино, и все идет в дело. Тоже ведь по-своему коллекционная, культурологическая работа.

Василий Пичул обращается к этой поэтике, в сущности, на ее излете. Не успев насладиться живыми токами долгого кризиса, Пичул застает агонию: усталость, неровный — то учащающийся, то пропадающий — пульс. Осколки, фрагменты часто не выдерживают склейки, а стилевые утехи как вер-

ный способ самозащиты, уже не приносят успокоительной радости.

Вот тут-то, перед немотой будущего, перед новой культурной ситуацией и обнаружил замешательство Пичул. В этом фильме многое как бы взято отовсюду. И почти каждый способен выдать свою версию заимствований. Кто-то уверен, что главный герой, мошенник Степаныч, — это Крымов из «Ассы», только поплоше. Другой говорит о жестянщике из повести Б. Балтера «До свидания, мальчики!», который закрывал свою лавку к началу курортного сезона, переодевался и становился первым обольстителем приезжающих на юг дам. Третий о том, что фильм Пичула — это «Фавориты луны» для бедных местных жителей. Кто-то еще припоминает известную сцену из «Блоу-ап» в связи с эпизодом, где сын Степаныча, фотограф, возлежит с двумя околокиношными этуалями. А меня не покидает ощущение: не вдохновился ли Пичул для своей версии распада феллиниевской «Сладкой жизнью»? «Если мы хотим, — говорил Феллини, — сделать фильм, который должен явиться свидетельством хаоса переживаемой ныне эпохи, то и форма его должна быть возможно более хаотичной».

У Пичула сумбурная, крикливая и при этом вяло-безразличная повседневность имеет и свою не тождественную этой бестолковости логику смысловых сбоев. Хамскую свадьбу гуляют здесь на фоне «Кремля» — монументального ресторанного панно; в павильоне «Мосфильма», где снимается очередная эпопея, расхаживают артисты: «Калинин», «Сталин», «Молотов», с которыми запросто фотографируется простой уголовник; старый лагерник оказывается романтическим актером; убийство происходит в тиши блаженной южной ночи. Весь этот, впрочем, обычный бред обобщается идиотически справедливой сентенцией розовощекого милиционера: «Наши будни праздничными не назовешь». Натурально.

А почему, собственно, будни должны быть праздничными? Вот исток заморочки, в которую втянуты персонажи фильма: не будни, а сумасшедший дом, не праздник, а исповедальня или профсоюзное собрание. И как результат, скандальный праздник — апофеоз испохабленных будней.

Все рушится, срывается, все хотят урвать, переспать, переехать. Здесь северная провинция накалена разгоряченной, взвинченной атмосферой, а Сочи обретают черты искусственного, холодного пространства. «Интеллигент», презирающий лимиту́, обдает гостей шампанским, как из огнетушителя, а «утонченная» невеста в белых перчатках замирает в засосе с незнакомым фотографом. Студентка «в очках» бьет по морде возлюбленную молодого человека «из приличной семьи», которая расстраивается, что у нее «туфлей нет». Водевильная стихия захлестывает неводевильных персонажей, сентиментальная — настроенных совсем не лирически.

Перебрасывая своих героев из загаженной берлоги в экзотический пейзаж с водопадами, из столичного киноклуба в койку с первым встречным, из-за прилавка магазина — в «ателье» мосфильмовского фотографа, режиссер оказался с ними в дурной бесконечности, покончить с которой можно только вдруг — нелепым, «плохим» или чужим финалом.

Когда В. Меньшов ставил фильм о советской «Золушке», он точно действовал в избранном жанре, не нарушал законы мифологической постройки. Пичул тоже как будто бы использует известные мифологемы: 1) спасение социального изгоя девушкой его мечты; 2) работа в кино — праздник, а быть кинорежиссером — престижно; 3) продавщица может обернуться мадонной, а, скажем, милиционер — почти Ромео; 4) бывает любовь до гроба; 5) завсекцией в магазине или, к примеру, завкиноклубом должны быть непременно евреи. Не случайно герой Пичула — мошенник, по профессии сантехник — объявил своей зазнобе-продавщице, что он кинорежиссер, поставивший «Лав стори» (стереотип мечты о лучшей жизни). Вот как он излагает ей замысел фильма о молодой девушке: «Жила она в большой квартире, был у нее любимый, родители еще не старые, институт... И вдруг все рухнуло! Любимый ее бросил, родители развелись, квартиру разменяли, из института выгоняют — учится плохо. И вот в выходной день она идет на новостройку, поднимается на самый верхний этаж, чтобы спрыгнуть... А там стоял человек. Главный врач строящейся больницы. Он пришел посмотреть, как сделан новый корпус. И вот они полюбили друг друга... У этого врача в жизни, на работе, в семье тоже трудное время было... А они хотели счастья, и чтобы быть вместе, они решили улететь к морю и жить там». Начало этой истории нам знакомо по фильму Пичула. Продолжение снято по сценарию Степаныча, главные роли в котором розданы персонажам Пичула. Режиссер, правда, изменил финал. Казалось бы, следуя схеме фильма о любви, он расстроил лелеемую сантехником счастливую концовку. Но при этом Пичул оставляет своему главному герою право на высокую сентиментальность, а также право на выстраи-

вание собственного сюжета, на искренний призыв к сотрудничеству с близким ему зрителем. Пичул как бы одобряет личный порыв Степаныча к заполнению пустоты, бессмысленности существования. Вокруг пускай монстры, пускай страшно и смехотворно, но он, старый алкаш, аферист, последний романтик — лучше всех.

Когда-то М. Зощенко получил от читателя посвященные ему «Стихи, несозвучные эпохе»:

Быть может, я беден снаружи,—
Но сам я, как Бог и Царь,
И сонмы неземных оружий
Хранят мой престол и алтарь.

И тех, кого полюблю я,—
Заключу и в оковы темниц,—
И за восторг поцелуя —
В пурпур и гордость цариц.

Но тот, кто в меня верит,
Должен пойти за мной,
И ему откроются двери
Для жизни иной.

Другая зощенковская корреспондентка описывала свое путешествие на пароходе и ухаживания некоего «Зощенко» — проходимца, присвоившего фамилию известного писателя и действовавшего совершенно в духе пичуловского обманщика, режиссера-постановщика «Лав стори». Еще одна так же, как и несчастный, в сущности, Степаныч, обращалась с мольбой: «Что мне делать? Как мне выбраться из этого воображаемого болота, в котором я захлебываюсь. Ведь это болото хуже топкого». Зощенко, как известно, составил книжку из писем своих читателей — энциклопедию обыденного сознания, каталог сюжетов, образов и речевых оборотов как, собственно, для наивного искусства, так и для их разнообразного использования в авангардном.

Простые и интеллигентные герои фильма «В городе Сочи...», заголосившие с экрана о своих потребностях: праве на отдельную квартиру, на отдых, счастье и любовь,— это потомки зощенковских персонажей и корреспондентов, прямые их родственники. Зощенко, овладевший в лице своего рассказчика языком нового социального заказа, «собачьим» языком улицы, и был первым советским собирателем бесценного поэтического опыта миллионов Степанычей.

Полемизируя с собой, автором «Маленькой Веры», продвигаясь в новом направлении, Пичул еще не сделал выбор между повествованием от лица героя (душещипательная история) и «от себя лично». Ему уже тесна и неинтересна гиперреальность первого фильма. Но что взамен? Он безусловно заинтересован моделью фильма сантехника, фильма о «ключах счастья»[1]. Но интуитивно сочувствуя актуальной идее, не может ее до конца осуществить. Пока колеблется между драматизацией сценария Степаныча и его заведомым снижением. Уверенно себя чувствует в социальном гротеске и не добирает в трогательном, почти лубочном простодушии. Хватит ли Пичулу смелости присвоить не только «язык», но и сознание своего героя — так, как это делается в современном искусстве, в одном из вариантов «концептуального»? Уйдет ли он в крутое мифотворчество? Или же его социальная хватка, его природная точность в ощущении сверхнатуральной жизненной фактуры дадут импульс каким-то новым поискам? Так или иначе, фильм «В городе Сочи темные ночи» совмещает противоречивые авторские установки: «как в жизни» (разрушение мифов) и «как в кино» (тоска по мифотворчеству). Посему, собственно, фильм не находит точного адреса, путает привычные механизмы восприятия, ориентированного на цельность, завершенность. Уклоняется и от четкого разделения неоднородных образных пластов по принципу «кино в кино», как, например, это сделано в «Пурпурной розе Каира» Вуди Аллена.

Взяв за основу своего фильма love story, то есть выполнив социальный заказ глубинных, казалось бы, притупившихся зрительских потребностей, Пичул попытался дать этой истории простор для будущего, неожиданного развития.

....А что если и вправду человек рожден для счастья, как птица для полета? Хотя в это решительное и беззащитное предчувствие Степаныча (недаром сантехника и кинорежиссера) поверить нелегко.

[1] Так назывался когда-то популярный роман А. Вербицкой. Интересно, что Зощенко в пародийном смысле хотел первоначально использовать этот же заголовок для своей повести «Перед восходом солнца». (См.: Синявский А. Мифы Михаила Зощенко.— «Вопросы литературы», 1989, № 2, с. 57).

А. Максимов

Одинокий охотник на границе жанров

В 1987 году в Соединенных Штатах Америки было выпущено 511 полнометражных игровых фильмов. При подведении итогов года седьмым среди чемпионов кассовых сборов на американо-канадском рынке оказался фильм «Хищник». Этой картиной дебютировал в кино режиссер Джон Мак-Тирнан, снимавший до этого ролики телевизионной рекламы.

Необычно высокий для дебюта коммерческий потенциал фильма проще всего было объяснить тем, что в заглавной роли зрители увидели Арнольда Шварценеггера, сверхзвезду американского кинематографа 80-х. Но год спустя среди новых 500 фильмов, выпущенных в американо-канадский прокат, следующая картина Мак-Тирнана «Крепкий орешек» (вариант перевода «Умирай тяжело») снова заняла седьмую строку в таблице валовых сборов. На этот раз отпали подозрения в том, что коммерческий успех фильма связан с появлением на экране кинозвезды. Напротив, фильм превратил исполнителя главной роли Брюса Виллиса в одного из самых высокооплачиваемых актеров Голливуда.

В фильмах Мак-Тирнана легко увидеть повторение удачно найденной формулы — сюжетного хода, несмотря на разительные отличия обстоятельств и места действия: первая картина снята в тропических джунглях на границе Мексики и Гватемалы, а вторая — в центре Лос-Анджелеса, в нескольких метрах от ворот студии «XX век — Фокс».

Сложнее и интереснее следить за развитием определенной творческой установки, превращающей режиссера в «автора» своих фильмов. Речь идет о картинах, не предназначенных для престижных международных киносмотров, хотя и «Хищник», и «Крепкий орешек» побывали на Лондонском фестивале. Непродуктивно размышлять, «хорошее» или «плохое» кино являют собой кассовые картины как разновидность кинематографа. Для непредубежденного взгляда достаточно очевидно, что это другое кино, которое может быть и «плохим», и «хорошим». Концепция самоповтора, золотое правило Голливуда: «О том же, но иначе» — не есть эпитафия искусству.

Фильмы Джона Мак-Тирнана выстроены на незыблемых, многократно опробованных культурой структурах.

В 1986 году продюсеры Лоренс Гордон и Джоуэл Силвер предложили режиссеру поставить фильм по сценарию «Охотник», соединившему в себе сюжетные линии двух блокбастеров предыдущих сезонов — «Коммандо» (режиссер Марк Лестер, 1985) и «Чужие» (режиссер Джеймс Кэмерон, 1986). В фильме, получившем название «Хищник», «коммандо» — Шварценеггер (командир группы специального назначения) — обманом вовлечен в операцию по ликвидации базы повстанцев в Центральной Америке, но когда сюжет лестеровского фильма оказывается исчерпанным, герой принужден пройти сквозь коллизии «Чужих», картины, выводящей «вьетнамский синдром» на космические просторы. Это замысловатое гибридное сочетание увенчано роскошной исторической реминисценцией «Потерянного патруля» (1934): при помощи сложнейших технических инноваций Мак-Тирнан как будто реализует заданную Фордом метафору «убивающего пространства».

Уничтожив лагерь повстанцев, охотники становятся жертвами: их выслеживает и истребляет одного за другим неожиданно нападающий Абсолютный Охотник — Хищник, ставший воплощением их затаенного страха: рано или поздно они встретят противника, который превзойдет их силой, выносливостью и огневой мощью.

Сюжетная ситуация, воспроизводимая кинематографом еще со времен «Политого поливальщика» братьев Люмьер, в постановке Мак-Тирнана превращается в конфликт между героем и его видением мира, приспособленным к ремеслу охоты. Готовность убивать, вышедшая из-под контроля разума, принимает черты Хищника, неотступно преследующего добычу.

Хищник проник в самую суть мастерства охотника — он умеет быть невидимым. Тем же достоинством обладает и жанр

«Крепкий орешек» («Die Hard») по роману Р. Торпа «Ничто не вечно» («Nothing Lasts Forever»)

Сценарий Джеба Стюарта, Стивена де Сауза. Постановка Джона Мак-Тирнана. Оператор Ян де Бонт. Художник Джексон де Говья. Композитор Майкл Кейман. «XX век — Фокс», 1988.

картины. Подобно Хищнику, вначале он скрывается, лишь отдаленно намекая на свое главенствующее положение. Но постепенно, на наших глазах из военного фильма «Хищник» становится «фильмом ужасов» («повествованием о живых и немертвых»). И это высвобождение одного жанра из-под другого является продуктивным: оно включено в режиссерский замысел.

Монстр, вампир, оживший мертвец, наделенные сверхъестественной силой, — лишь проекции того механизма насилия, который, будучи однажды приведен в действие, уже не может остановиться сам собой. Именно это заразное, «возвращающееся» насилие пытается преодолеть актом ритуального убийства вступающий в единоборство с чудовищем представитель мира живых.

Миф об одиноком охотнике, герое фронтира, отправляющемся в дикую глушь с миссией избавления пленника и возрождающемся к новой жизни через совершенное им благое насилие, глубоко укоренен в американской культуре. Рожденная пуританским сознанием литература XVII — XVIII веков превращала жестоких и коварных язычников-дикарей в воплощение собственных грехов героя, сражающегося с ними. Победа означала прежде всего духовное очищение.

Возрождение героя через насилие было возможно, только если его борьба шла на грани жизни и смерти, в полном смысле этого слова была борьбой за выживание. Угроза гибели пробуждала в нем веру в реальность существования добра и зла, освобождала его от уз «самости» и скептицизма. Отчаянная борьба героя открывала ему путь к самоидентификации.

Один из аспектов национального мифа Америки о «возрождающем» насилии — борьба героя с воплощенной проекцией того зла, которое он носит в себе — близок или одноприроден жанру страшных историй об охотниках за вампирами и выросшему из него «фильму ужасов». Другой аспект этого мифа, связанный с самоидентификацией героя, тяготеет к жанру мелодрамы. Достаточно вспомнить, что одинокий охотник, как правило, отправлялся в стан кровожадных индейцев, чтобы спасти прекрасную пленницу. Освобождение пленницы в рудиментарной форме сохранилось и среди сюжетных перипетий «Хищника».

Комиксовая обрисовка образов в «Хищнике» не благоприятствовала появлению идеи самоидентификации. Самое большое, на что способен герой Шварценеггера, это понять, не выходя из своего «одномерного» состояния, что он не выиграл свое сражение, и пока происхождение Хищника остается загадкой, он не может чувствовать себя в безопасности.

Новый герой Мак-Тирнана — нью-йоркский полицейский Джон Мак-Клэйн хорошо знаком с рефлексией. Если любимый вопрос Шварценеггера в «Хищнике», возникающий при упоминании о чудовище: «Кто это?», то Брюса Виллиса, исполняющего главную роль в новой картине Мак-Тирнана «Крепкий орешек», преследует другой вопрос: «Кто я такой?» И чтобы узнать ответ, ему предстоит оказаться на грани жизни и смерти, спасти прекрасную пленницу и уничтожить чудовище.

Легкая поступь, стремительное движение картины — следствие филигранной работы режиссера с жанром. Моментальное переключение жанровой установки снимает ощущение обыденности ожидаемого. Зритель получает все, к чему он привык, но не так, не в той последовательности и не сразу. Разнообразные жанровые элементы вступают в непрочные соединения, но когда они распадаются, под ними открывается настоящий жанр картины, заявленный с самого начала. На этот раз он не прячется до времени, как в «Хищнике». В картине «Крепкий орешек» начинает и выигрывает мелодрама.

Джон Мак-Клэйн прилетает из Нью-Йорка в Лос-Анджелес, чтобы встретить Рождество с женой и детьми, которые живут отдельно от него. Они расстались, потому что его жена Холли предпочла поприщу домохозяйки крупный пост в японской корпорации, штаб-квартира которой возвышается в центре Лос-Анджелеса. Небоскреб, доминирующий над окружающим ландшафтом, доминирует и в повествовании картины. Выяснение отношений между Джоном и Холли прерывается неожиданным образом — в здание корпорации врывается террористическая группа. Мак-Клэйн, которому удается ускользнуть во время захвата заложников, в одиночку начинает партизанскую войну против террористов, скрываясь на верхних, недостроенных этажах здания.

Виртуозно отыгранные фактуры перестают напоминать продукты сегодняшнего технократического общества: шахты лифтов становятся бездонными пропастями, вентиляционные трубы превращаются в темные сужающиеся пещеры, сработавшая противопожарная установка обрушивается как грозовой ливень. «Дикая глушь» подстерегает героя в самом сердце современной американской цивилизации. «Фронтир» открывается там, где появляются пленники, где над людьми нависает угроза кровавой расправы только за то, что они являются представителями иной системы.

Но «одинокий охотник» конца двадцатого века лишен былого романтического ореола. И представители власти, и представитель заложников просят Мак-Клэйна прекратить сопротивление. Глава террористов — Ганс Грубер (в отточенно стилизованном исполнении Алана Рикмана), увлеченный реализацией своего замысла, тоже не обращает на героя особенного внимания: «Главное — отобрать у него взрыватели; а там — пусть бегает». И если бы не личная месть второго в террористической иерархии челотит сопротивление, американскую цивилизацию уже не спасти. Только «одинокий охотник» способен остановить бессмысленную гибель штурмующих здание людей. «Ты не решение, ты — проблема», — бросает он справедливый упрек командующему операцией шефу полиции. Только Мак-Клэйн может предотвратить ужасающие последствия решения, принятого чиновниками из ФБР, с их запланированной потерей 20 процентов заложников.

В картине Мак-Тирнана американское об-

«Крепкий орешек». Мак-Клэйн— Б. Виллис

века, сражение, которое дал террористам Мак-Клэйн, могло так и не стать для него борьбой за выживание. «Белокурая бестия» — Карл (пластическое решение роли Александром Годуновым сочетает мощь и грациозность), нарушая приказ Грубера, начинает свою собственную охоту за героем и, таким образом, дублирует поведение Мак-Клэйна.

Нью-йоркский полицейский, служебный долг которого в «трех тысячах миль отсюда», вмешиваясь в процесс освобождения заложников, раздражает обе стороны. Мак-Клэйн вносит личностное начало, свою ярость и страсть, в намеренно обезличенные отношения между государством и террористами. Все официальные участники противостояния хотят, чтобы он сложил оружие. Но потаенный нерв фильма подсказывает зрителю, что если Мак-Клэйн прекращество утратило ту динамику и эффективность, которая роднит европейских террористов и японскую корпорацию. Небоскреб, расхожий символ Америки, принадлежит японцам, военная инициатива — европейцам. Полиция и ФБР действуют по инструкции, которая не просто известна террористам, но не без остроумия интегрирована в их план. Самоуверенность в сочетании с беспомощностью превращает представителей власти в злых клоунов, своей отчаянной буффонадой оттеняющих созидательное одиночество главного героя. Панораму упадка довершают средства массовой информации, сохранившие оперативность за счет использования морально нечистоплотных приемов.

Вторжение средств массовой информации, наименее драматургически разработанный сюжетный ход в картине, не просто допол-

нительный штрих к удручающему состоянию цивилизации, которую защищает главный герой. Телевидение, прибывшее к месту происшествия чуть ли не раньше полиции, открывает перед режиссером дополнительные возможности в моделировании жанра картины. Если в «Хищнике» жанр фильма с неспешной неумолимостью вампира открывал свою истинную природу, то в «Крепком орешке» мгновенная смена жанровых установок подобна переключению каналов на телевизионном экране.

Телевидение существует в картине как некая нейтрализующая среда, в которой успокаиваются и растворяются активизирующиеся на время элементы периферийных жанров. Так, выдержанная в поэтике «фильмов ужасов» сцена встречи Мак-Клэйна и Грубера, притворившегося сбежавшим заложником, в момент наивысшего напряжения, когда «оборотень» угрожает жизни героя, прерывается ироническим замечанием, дезавуирующим опасность: «А здорово тебе удается акцент, Ганс. На телевидение можешь с таким номером попасть». В характерном для триллера эпизоде, когда пришедшая было помощь вот-вот повернет обратно, приникший к сверхпрочному стеклу, как к огромному телевизионному экрану, Мак-Клэйн бормочет, вглядываясь в едва различимого негра в патрульной машине: «Да кто там за рулем, Стив Уандер?»

Атрибутика аудиовизуальной коммуникации многократно обыгрывается в повествовании. Как правило, это образ испорченной коммуникации: то нет звука (мешает непробиваемое стекло), то нет изображения (переговоры по рации между людьми, которым по той или иной причине необходимо увидеть друг друга). «Кто ты? — запрашивает Грубер Мак-Клэйна через переговорное устройство. — Еще один американец, который насмотрелся в детстве кино? Еще один сирота обанкротившейся культуры, вообразивший себя Джоном Уэйном, Рэмбо, Маршаллом Диллоном?» «Тогда уж Рой Роджерс»,— сдержанно отвечает Мак-Клэйн, идентифицируя себя с героем ковбойских фильмов, в пятидесятые годы обретшим второе дыхание, снимаясь на телевидении.

Одна из главных заслуг американского телевидения в том, что оно стало сокровищницей национальной кинокультуры, позволив каждому свободно ориентироваться в своем кинематографическом прошлом. В момент кульминации сошедшиеся наконец лицом к лицу, как воплощения Добра и Зла, Мак-Клэйн и Грубер словно припоминают, что это уже было не однажды. Один из них, оценив ситуацию, предлагает кинематографическую аллюзию — «Ровно в полдень» (режиссер Ф. Циннеман, 1952). То ли по забывчивости, то ли для того, чтобы в очередной раз поддеть Мак-Клэйна, навесив ему, как ярлык, одиозное имя, Грубер говорит: «Вы, американцы, похожи друг на друга, но только Джон Уэйн не уйдет с Грейс Келли в закат, как в кино». И снова герой не дает отождествить себя с Джоном Уэйном, вопреки реминисценции, зашифрованной в самом его имени: «Большой Джим Мак-Лэйн» (режиссер Э. Людвиг, 1952), так назывался фильм Уэйна об охотнике за «красными террористами». «В этом фильме играл Гари Купер» — правильный ответ Мак-Клэйна, простой, как выигрыш в телевикторине, о которой упоминалось в картине, означает не только победу героя — сразу после этого он убивает террориста,— но и самоидентификацию: отрицание одной традиции внутри американской культуры и выбор другой.

Миф о возрождении через насилие имеет в картине мелодраматическую окраску. Герой оказался на грани жизни и смерти, чтобы понять: «Она — единственное настоящее, что было у меня в жизни». Конфликт между «одиноким охотником» и террористами возникает как разрешение эротического напряжения, владеющего героем в начале фильма, и до самого конца несет отпечаток «семейной драмы»: свое сражение с силами зла Мак-Клэйн ведет «по-домашнему», в майке и босиком.

Характерное для структуры картины удвоение сюжетных линий, в разных ритмах движущихся по параллельным траекториям, сказалось и на транскрипции мифа. Возрождение через насилие переживает и единственный человек, близкий Мак-Клэйну по духу — черный полицейский сержант Эл Пауэлл (Реджинальд Велджонсон), поддерживавший с ним постоянную радиосвязь. Он убивает Карла, казалось бы, уже уничтоженного Мак-Клэйном, но презревшего смерть и выбравшегося из железной петли. Этим актом он изживает давнюю травму — убийство подростка, заставившее его некогда отказаться от оружия.

С оружием наготове «исцеленный» Эл поворачивается к неожиданно вырулившей машине, Мак-Клэйн успевает опустить его нацеленный пистолет. «Возрождающее» насилие грозит стать «возвращающимся» насилием, но в праздничной суматохе, окружающей спасение заложников, эта опасность не кажется слишком серьезной.

Публика простила режиссеру те небольшие кавычки, в которые он заключил «национальный» пафос картины. «Крепкий орешек» собрал 75 миллионов долларов (общий доход) дома. Столько же за рубежом.

И. Багратиони-Мухранели

О том, как был подставлен Кролик Роджер

В прошлом году фильм Роберта Земекиса «Кто подставил Кролика Роджера?» был назван фильмом номер один в шестнадцати странах. К сентябрю 1989 года его посмотрели зрители пятидесяти стран, что принесло создателям фильма доход — 154 миллиона долларов в США и 186 миллионов за границей. На аукционе Сотбис почитатели уплатили 1,7 миллиона долларов за целлулоидные «фазы» — авторские рисунки к фильму, а на Венецианском фестивале «Кролику Роджеру» устроили пятиминутную овацию, причем зал аплодировал стоя.

Увидев как-то кадр из «Кролика Роджера» во французском журнале — во Франции, Италии, Англии успех фильма максимален,— я была основательно обескуражена. Изобразительный ряд фильма показался банальным до оскомины.

Коммерческое кино не стремится изобретать новый язык, мастерски рассказывая старое, используя чужую поэтику, широко применяя пародию. В фильме Земекиса «Роман с камнем» героиня сочиняла для заработка дешевое чтиво, а авторская ирония по поводу низкопробности этой литературы поднимала зрителей в собственных глазах. Такая литературная или визуальная пародия — беспроигрышная лотерея зрительского успеха. Это рамка внутри фильма, которая всегда льстит публике. Пародия — как бы гарантия вкуса. Осмеиваются утрированные блоки и элементы чужого смехотворно плохого текста. Тогда как наш с вами...

Казалось бы, что можно сделать с давно растиражированной во всех странах и национальных школах тотальной анимацией «под Диснея»? Но как только вежливая снисходительность после первых кадров начинает переходить в досаду — зритель обнаруживает, что над ним посмеялись. Сцена, которую мы только что было настроились считать стилем картины и воспринимать всерьез,— на самом деле розыгрыш. Это всего лишь неудачная репетиция на киностудии. А ходячие штампы — рисованные персонажи à la Дисней — актеры по профессии, отсюда их искусственность, сделанность. А режиссер уже сам готов перестать заниматься ученической стилизацией, разрушить иллюзию и смеяться над всеми, демонстрируя мощную фантазию и изобретательность.

Авторы «не подставили» своего Кролика. Они поставили пародию на весь американский киновымысел. Не на отдельный жанр, как Мел Брукс в фильмах «Молодой Франкенштейн», «Горящие седла», «История мира». И даже не на одну какую-нибудь разновидность кино, например,научное,— как Вуди Аллен в фильме «Зелиг». А на все и сразу — на весь фикшн рисованного и игрового американского кино.

Это надо пояснить.

У Земекиса в «Кролике Роджере» два мира, две системы: волшебный мир, город Тун-таун (от английского «картун» — «карикатура»), как бы Голливуд, разыгранный в Диснейленде — мир анимационного кино. И мир «простых людей» и поступков (опять-таки снятых в кино) — сыщик Эдди и его верная подруга Долорес, которых играют Боб Хоскинс и Джоанн Кассиди. Это мир натурного игрового американского кино — комедии, детектива, мелодрамы, вестерна, фильма ужасов, полицейского фильма, фэнтези, которые пародируются так же безудержно и простодушно.

В построении и развитии сюжета Земекис опирается на каноны игрового кинематографа. В «Кролике Роджере» не заимствование, а выжимка, квинтэссенция крупных блоков смысла, цепляющихся друг за друга и дающих плавный, незаметный переход от одного жанра к другому. Земекис абсолютно свободен в соединении несоединимого. Например, феерии и погони, гэга и саспенса. Напряженное ожидание: полицейские сту-

---

«Кто подставил Кролика Роджера» («Who Framed Rodger Rabbit») по книге Гэри К. Волфа. Сценарий Джеффри Прайса и Питера С. Симена. Постановка Роберта Земекиса. Оператор Дин Канди. Анимация Ричард Уильямс. Художники Элиот Скотт и Роджер Кейн. Композитор Алан Сильвестри. США, «Тачстоун пикчерс», «Эмблин Энтертеймент». 1988.

чат в дверь, чтобы забрать Роджера, подозреваемого в убийстве человека. Но тот в силу артистической природы невпопад шутит: сцепляет наручниками себя и Эдди. Чтобы спрятать Кролика и отвести подозрения, Эдди топит рисованное существо в раковине и делает вид, что одной рукой стирает носки; вторая — в наручниках — под водой, вместе с Роджером. Вопрос жизни и смерти. Когда полицейские уходят, Роджер выныривает и, очаровательно удлинив резиновую конечность, элегантно сбрасывает наручник, ожидая аплодисментов. Эдди, задыхаясь от пережитого напряжения, готов его стукнуть. Все естественно — и все вверх дном.

В фильме «Уолт Дисней — человек-легенда» показана «сумма технологий» «Кролика Роджера». Например, в вышеописанной сцене из раковины выталкивается металлический штырь с шариком на конце, который разбрызгивает настоящую воду. Этот запечатленный на пленке штырь с шариком — полуфабрикат своего рода, натурная заготовка, которая затем, после обрисовки в каждом кадре кинопленки, превращается в анимационную фигурку Кролика и впечатывается с помощью компьютера в исходный материал.

Рисованный мир дает ощущение фактуры, качества материи, материала, бесконечные возможности пластической игры с ним. Это происходит на всех уровнях. Штрихи к портрету: микрофейерверк — у певицы, жены Кролика, мульт-супер-секс-звезды, отскакивают электрические искры от роскошного бюста. Могут быть блестки совсем другого рода — изысканной игры фактур в кадре. Сыщик Эдди — живой актер — рассматривает в кадре фотографии, на которых вместе сняты, отпечатаны и впечатаны актер и рисованная кукла. Фактура может стать и основой сюжетного движения. В финале судья Демор — сумасшедшая кукла, прикидывающаяся человеком (ее играет актер Кристофер Ллойд),— попадает под паровой каток. Персонаж не умирает, а переходит из одной условности в другую — из объемной куклы, сыгранной актером, становится плоским изображением в технике перекладки. Раздавленный кинокащей бессмертный, как и полагается главе темных сил, хитер и изобретателен: «перекладка» подбегает к баллону с кислородом и начинает дышать, надуваться, как воздушный шар, и из плоской снова становится объемной — оживает в прямом и переносном смысле.

Но самое интересное, когда один мир вдвинут, накладывается на другой, когда появляется новая реальность, которая позволяет делать все и сразу. Самое трудное — показать обычные вещи, прежде чем они перейдут в невероятное, в «хэппи нонсенс».

Например, в фильме дважды возникают сцены погони. Сначала Эдди ездит с Роджером на натуральном черном автомобиле начала сороковых годов, потом, легко перешагнув эстетический барьер, он вынужден пересесть в фантастическое рисованное такси из Тун-тауна и мчаться на многолапом, похожем на улитку животном. Оно перелетает через пробки, с легкостью дает задний ход, может двигаться боком.

Снимали эти сцены так. В обоих случаях актер Боб Хоскинс садился в маленькую машину с высоким сиденьем и фальшивым рулем. Под ним сидел настоящий шофер-каскадер, который вел машину, заставляя ее «скакать и летать» на самом деле. После чего машину на пленке «доделывали», прорисовывали лапы и мордаху, допечатывали каждый кадр. Самое трудное — средний план, совместить колеса (лапы) и лицо актера.

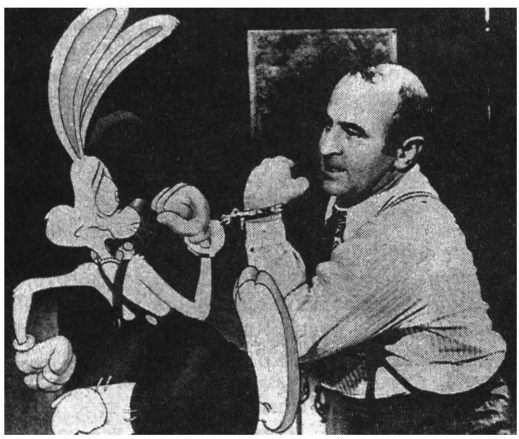
Все эти и многочисленные другие трюки зрителю неизвестны, скрыты от него. Но именно они создают ощущение чего-то фантастического, невиданного, но вместе с тем подлинного, потому что сопротивление материала, фактура, весомость, траектория движения, все то, что надо сделать, чтоб получился хороший мультипликат, все это — из физического мира, подлинно в основе и только потом трансформировано в рисунок и наделено новой подлинностью по законам анимационного кино.

Земекис соединяет игровое кино, персонажей Диснея, прорисовывание пленки, идущие от идеи бескамерной анимации Нормана Мак-Ларена.

То есть к достижениям анимационного кино добавляет глубину кадра, объем, соотношение персонажа и фона, выработанные в натурном — документальном и игровом — кинематографе. Это дает ощущение безграничных возможностей, необходимых для сказки про кино. Земекис постоянно культивирует в кадре это ощущение для того, чтобы создать небывалую перспективу, без которой, наверное, и не может состояться пародия на весь американский кинематограф. Необычная эстетическая глубина кадра составляет основу поэтики «Кролика Роджера». Необычность, остраненность усиливается и построением сюжета. Земекис хорошо знает стереотипы современного восприятия и ставит их с ног на голову. Внутренние законы фильма основаны на игре с ожиданиями зрителя, которые вынесены «в текст», во взаимоотношения персонажей.

Для них в «Кролике Роджере» какие-то миры и их законы все время сталкива-

ются. Часть этих законов не познана и неизвестна. Когда Эдди предлагает расстроенному Кролику утешиться и тот привычным «скупым мужским» киножестом опрокидывает стаканчик виски, то с бедным Роджером — он ведь живой, а не искусственный! — происходит нечто чудовищное — чистый гэг. Он начинает выбрировать в результате химической реакции с алкоголем, обретает бешеную энергию, вышибает стенку и вылетает вон. И мы верим, что именно так пьянеют кинозвезды.



«Кто подставил Кролика Роджера». Эдди — Б. Хоскинс

Другие законы (иначе нонсенс не состоится) известны, непреложны, необратимы. В каком бы пространстве или состоянии ни находились анимационные герои, ими управляет очень своеобразная физика и биология. Например, физиологическая реакция на смех — они не могут ни смешить, ни смеяться сами. Или физический закон роста. Младенец в коляске курит и посылает мать за сигаретами. Оказывается, это актер, который уже пятьдесят лет плохо играет эту роль и, как Питер Пэн или Оскар Мацерат из «Жестяного барабана» Шлендорфа,— не растет.

В «Кролике Роджере» и для людей, и для кукол истинная — высшая логика, логика искусства, высший закон — бессмертие искусства. Хотя само искусство немудреное — обладающий каким-то особым обаянием наивный гуманизм, который отличает сегодня в американском кино «школу» сверхпопулярного Спилберга (он, кстати, один из продюсеров «Кролика»).

В фильме Земекиса все или зрители, или актеры. Только в отличие от Шекспира, где мир — сцена, его мир — кинотеатр с разными фильмами, пропущенными через один проектор. В таком мире свои парадоксы и дилеммы. Как убить врага, если он, как факт искусства,— бессмертен. Только одним способом — лишением формы, что и происходит с Демором. И такая художественная «деморализация» — высшая справедливость. Выясняется, что именно Демор убил человека — брата сыщика Эдди, сбросив на него пианино с пятнадцатого этажа.

Вообще же в стране искусства, в Тунтауне, живет все. Неживых предметов тут не существует. Если предмет снялся в кино, то он живой. Буквально. Анимационная техника позволяет, чтобы все жило и двигалось само по себе, на то она и анимационная. Например, одинокий башмак, который становится ходячей метафорой, иллюстрирующей реплику судьи Демора: «Все вы будете у меня под башмаком». И таких вещей-персонажей, вещей-статистов — сонмы. Любовь и вера авторов в кино как форму бессмертия безграничны. Земекис одушевляет их с избыточностью Диснея: тучи белочек, зайчиков, птичек, равные перечислениям, каталогам, описаниям у Толстого или Джойса. Целый мир имени улыбки Чеширского кота, который предстает удивленному взору сыщика Эдди.

Этот неулыбчивый, слегка заторможенный в силу житейских неудач «простой парень», маску которого с непроницаемой серьезностью носит комик Боб Хоскинс, очень помогает зрителю сориентироваться в сверхреалиях фильма. Потому что иногда авторы лукаво продлевают на какую-то долю секунды, задерживают кадр под взглядом Эдди, чтобы дать зрителю вспомнить, откуда что взялось. Что это за трамвай, идущий на бульвар Сансет, в каком он родстве с американским кино.

Лирических отступлений в фильме много. Но все они незаметны, привязаны к фабуле, при разнообразии и безудержности фантазии — строги. Все они, как и все, что есть в фильме, были когда-то пропущены через кинопроектор и так пришли в «Кролика Роджера». Это золотые яблоки на яблоне, а не «на вербе груши», как говорил Гоголь о вымысле.

Тут, собственно, мы возвращаемся к исходному вопросу: каким должен быть контекст, чтобы все микроэлементы традиционного языка, из которого состоит картина, снова стали живыми. Или, если угодно,— в чем технология чуда: демонстрация волшебной силы искусства в применении к банальности? Ведь банальность — это затвердевшая истина, требующая глубинного

бурения. Чтобы из этого высохшего колодца вновь брызнула живая вода.

Охота за банальностью, за отработанным гэгом, стершимся приемом ведется в фильме с таким напряжением и так самобытно, что из области пародии она постепенно переходит на другой, качественно новый уровень. Авторское переходит здесь как бы в «коллективную собственность», становится всеобщим, из каждой детской, из «всехнего» опыта. То есть так, как это случилось с образами Диснея, когда его классические киногерои перешли в разряд национального достояния — отсутствующего в американской культуре классического фольклора.

Американская культура — страна открытого фольклора. Прошлый век волновала тема: что выше — фольклор или искусство («Что наконец поймет надменный ум на высоте всех опытов и дум. Что? Точный смысл народной поговорки».— *Е. Баратынский.)* Сегодня проблема находится на горизонтали: массовое искусство — высокое. А между тем фольклор есть предел и того, и другого. Это тот порт причала, у которого обретут жизнь вечную и сериал, и миф одинокого гения.

Мы не торопимся объявлять Земекиса — гением, а «Кролика Роджера» — Алисой американского кино. Хотя фильм многослоен. Фольклор — язык метаописания, а с точки зрения литературной сказки в «Кролике Роджере» свободно перемешаны кэрролловские и андерсеновские черты. (Нонсенс, действие с неправильным концом из абсурдного становится счастливым, а утварь, добрые андерсеновские бытовые предметы одушевляются без прекраснодушия и елея.) Но одних традиций — мало. К авторской сказке — особый счет. У Г. К. Честертона в эссе «По обе стороны зеркала» есть ответ на интересующий нас вопрос: «Я подозреваю, что лучшее у Льюиса Кэрролла было написано не взрослым для детей, но ученым для ученых. Самые блестящие его находки отличаются не только математической точностью, но и зрелостью. На одной несравненной фразе «Видала я такие холмы, рядом с которыми этот — просто равнина» можно было бы построить с десяток лекций против ереси о простейшей Относительности.

Правда, можно усомниться в том, что маленькие девочки, для которых писал Кэрролл, мучились релятивистским скептицизмом. Но в том-то отчасти и состоит величайшее достижение Льюиса Кэрролла. Он не только учил детей стоять на голове, он учил стоять на голове и ученых. А это для головы хорошая проверка».

Была ли задача у авторов «Кролика Роджера» учить кого-нибудь стоять на голове? Не в первую голову. Но высший смысл у фильма все-таки есть. Это видно из заглавия. Слово «frame» помимо «подставить», «сфабриковать дело» и множества других значений, нужных для фабулы фильма, самым серьезным образом обыгрывает значение, которое переводится — «кадрировать» и означает альфу и омегу фильма Земекиса — «кинокадр».

П. Шепотинник

Batman'*ова уха*

В тассовке, рассказавшей о претендентах на «Оскара-90», мне что-то не повстречалась ни одна из фамилий создателей «Бэтмена».

Нет ни Тима Бертона, режиссера, ни Майкла Китона с Джеком Николсоном, актеров.

Впрочем, Майкл Китон в фильме как актер «страдает» от своего брутального героя, ему полфильма приходится ходить (вернее, летать) под черной маской, так что какой из него здесь актер, не слишком-то ясно.

Так или иначе, Американская киноакадемия, похоже, оказалась едва ли не единственной крепостью, не взятой сверхделовыми и потому сверхудачливыми продюсерами новейшего поколения — Джоном Питерсом и Питером Губером.

Все остальные сдались — от «драйв-инов»

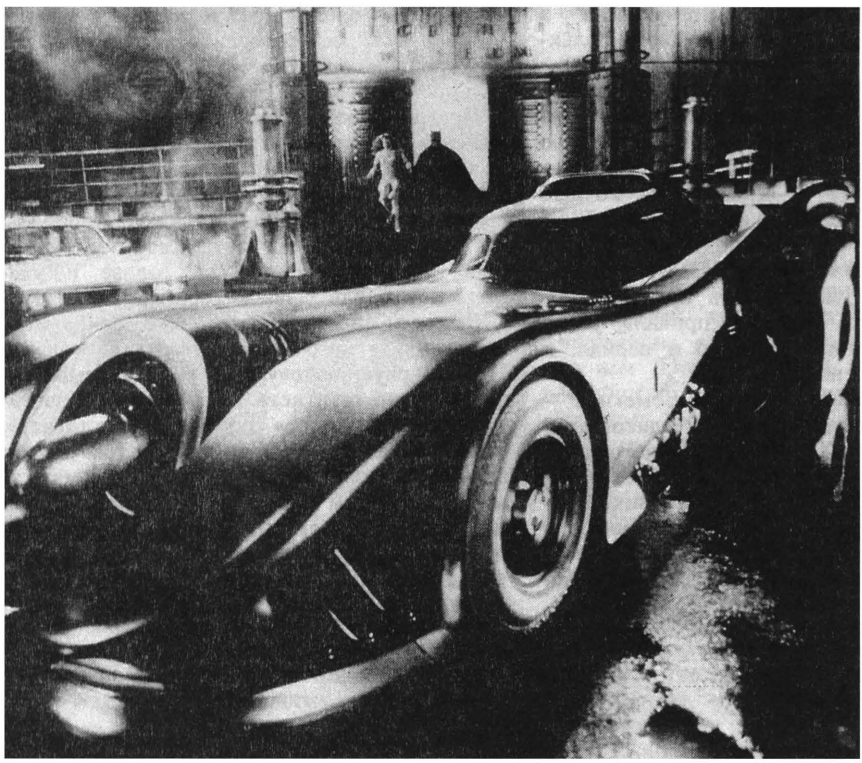
«Бэтмен» («Batman»)
Сценарий Сэма Хэмма, Уорена Скаарена. Постановка Тима Бертона. Оператор Роджер Пратт. Художник Питер Янг. Композитор Дэнни Элфмен. США, «Уорнер Бразерс», 1989.

в предместьях Нью-Йорка до какого-нибудь захудалого кинотеатрика с «Долби стерео» в Полинезии. Все сыты «Бэтменом» по горло. Куда ни бросишь взгляд, какой журнал ни откроешь за последние полгода, везде тебя преследует безглазый геральдический трафарет придуманной в Голливуде киноигрушки[1] — обрамленная золотым прорезь, имитирующая полет Летучей мыши.

На «Бэтмена» идешь как приговоренный, тебя к нему влечет нечто, не имеющее ровным счетом никакого отношения к эстетической потребности — морок, заговор, магнит и больше ничего. Вполне тоталитарный инстинкт. Я сидел на стуле, попивая чай и глядя полуслепую видеокопию «Бэтмена», мало оставившую от синтезаторных красот песни Принса, и чувствовал себя как в блаженные застойные времена. Там тебя тоже пригвождали к зрелищу: столько вокруг с пользой и без твердили о Брежневе, что его имя как бы отслаивалось от реального человека и становилось бестелесным заклинанием, не имевшим уже ровным счетом никакого логического наполнения. Из Идеологического отдела ЦК в Штаты вроде бы никто не эмигрировал, но почерк тот же; Губер с Петерсом добились своего: «Бэтмен» уже какая-то впаянная в тебя данность, с ним надо сжиться, как с погодными условиями — перезимуем, и, глядишь, «Бэтмен» закончится.

Я не случайно склоняю все время имена продюсеров, а не авторов, ибо, как мне кажется, мы в данном случае имеем дело со зрелищем принципиально антирежиссерским, антиактерским, анти- (или «вне») жанровым, хотя на первый взгляд «Бэтмен» просится быть прописанным по рубрикам фантастического кино. Более того, хочется спросить: «А кино ли это вообще?» Впрочем, это скорее киноведческий испуг, нежели гипотетическое вопрошание.

Но в самом деле: даже самые коммерческие из кинобестселлеров эстетическую экспертизу выдерживают с честью. «Е. Т.», по-моему, шедевр. «Крестные отцы» — тоже, как говорится, на дороге не валяются. Коммерческая огранка этих картин, как и фильмов Лукаса, Земекиса, Кэмерона, Ридли



«Бэтмен». Кадр из фильма

[1] Журнал «Кайе дю синема» (1989, № 423) пишет что эта эмблема — клеймо могущественной компании по изобретению комиксов «DC Comics Inc.», очень часто инфицировавшей своими графическими героями кинематограф.

Скотта, воинствующий утилитаризм их сюжетов все-таки сориентированы на достаточно ясно выраженную гуманистическую идею. Чаще всего — извлеченную из фольклора и модернизированную.

А тут-то что?

Американцев я еще как-то могу понять, для них Бэтмен нечто вроде национального мифа. В 1989 году Бэтмен справил свое пятидесятилетие[2]. Его авторы — не Толстой, не Достоевский и не Фолкнер: Боб Кейн и Бил Фингер — люди в Америке уважаемые, ибо их герой оказался на редкость живучим, хотя вряд ли кто-нибудь когда-нибудь полагал, что это пресновато-мрачноватое создание вдруг сделает внуков своих прародителей несметно богатыми. Лично мне в Бэтмене и в этом наиболее удачливом варианте не хватает ни очарования спилберговского И-Ти, ни инфернальной загадочности Франкенштейна... список *отсутствующих качеств* можно продолжать.

Но вот поди ж ты, смотрят! И еще как! Еще вчера продюсеры предпоследнего фильма из «Бэтменианы» «Смерть члена семьи» (1988) еле сводили концы с концами, а тут — 150 миллионов долларов и полмира в майках с летучей мышью...

Когда пытаешься пересказать сюжет «Бэтмена», обескураженно чувствуешь под руками какую-то неясную пустоту, снова то же самое «отсутствие качеств», ибо при всем внешнем динамизме фильма, он не более чем перетягивание каната — энергии занимательности интрига, по-моему, лишена начисто.

Мстящий за смерть своих родителей Брюс Уэйн (Майкл Китон) по ночам превращается во всемогущественную, что-то наподобие Супермена, вполне детсадовскую, по образной логике, Летучую мышь — Бэтмена. И Человек — Летучая мышь ведет борьбу с Джеком Нэпиером, азартно-циничным мафиози, у которого к Бэтмену свой счет — тот окунул его в чан с кислотой во время ожесточенной схватки на химзаводе.

Сам того не подозревая, Бэтмен таким образом «эстетизировал» героя Николсона: Нэпиер превратился в Джокера, человека с раскрашенным лицом — грим скрывает уродство, и отныне колоритная пара будет вести непрерывную борьбу за право властвовать в Готэм-сити. Попеременный результат этой не слишком богатой на сценарную выдумку, чисто механической борьбы и задает смысл сущностных характеристик персонажам, которые делают их в глазах зрителя героями.

Бэтмен, как герой благородный, разумеется, победит, а Джокер, как герой вызывающе отвратительный до паясничанья, будет мало того что посрамлен, даже — аннигилирован.

Степень индивидуализации персонажей примерно такого же порядка, каковая присутствует в героях, намалеванных в электронных тирах. Майкл Китон — Брюс Уэйн грустно ироничный атлет, которому как-то не о чем думать, про его роль Летучей мыши я уже сказал. Джек Николсон, как мне показалось, играет здесь на отработанных, как в смене караула, опорных сигналах своей истериодно-характерной органики. Хуже всего обстоят дела у героини Ким Бэсингер — Вики Вейл, журналистки, ибо та какникак, а все же действует в более или менее *безусловных* обстоятельствах, в отличие от сознательно, программно комиксовой пары Бэтмен — Джокер. Ее роль — милая, бессмысленная суета, хуже «телефонной книги».

Любопытно, что в финале картины (единственное, на мой взгляд, стоящее режиссерское изобретение Тима Бертона) Джокер символически распадается, подобно кукле, у которой вместо внутренностей — «мешочек смеха». Бертон как бы облегчает этим эпизодом задачу киноведам, настаивая таким финалом на чуть ли не мультипликационном по степени условности образном фундаменте картины.

Вот, собственно, и все.

Впрочем, нет, не все. В этой картине важно, *как* все это разыграно, и даже не «*как*» (так изъясняются о произведениях искусства), а *из чего* это все изготовлено.

Эстетические компоненты наделены функциями технологическими, тут не традиционное слияние в образном единстве, а умелая подгонка, организованная по принципу тончайших соответствий каждого из ингредиентов картины чувственно-интеллектуальному багажу *как можно большего числа* зрителей, смотрящих этот фильм *в сезоне 1989—90 годов*.

«Бэтмен» — тщательно замаскированный

[2] Сейчас недосуг перечислять все многочисленные экранизации этого комикса, повествующего о сражениях Бэтмена, Человека — Летучей мыши, с Джокером; они плодились за прошедшие полстолетия весьма активно. Напомним лишь, что первый фильм о Бэтмене появился в 1943 году на киностудии «Коламбиа Пикчерз», а в шестидесятые годы Бэтмен и усыновленный им сирота-вундеркинд Робин, прошедшие через массу приключений в различных киносериалах, для большого кино не выглядели фигурами достаточно презентабельными. Они благополучно перекочевали на телеэкран, благо он куда более милостив ко всевозможным научно-фантастическим комиксовым изобретениям. Еще совсем недавно трудно было предположить, что унылое мельтешенье Бэтмена в телесериалах, работавших словно на подсевших батарейках, когда-то обретет невиданную силу.

нехитрым сюжетом постмодернистский коллаж, примерно такой, какой каждодневно открывается зрению горожанина, проходящего мимо витрины богатого магазина.

Я и засомневался в самом факте присутствия искусства в традиционном понимании этого слова (кто его знает, что завтра назовут искусством?..), ибо фактура, текстура, предметно-визуальная проработка вытесняют здесь антропоморфику сюжета, еще чуть-чуть и сюжет вообще растает, исчезнет в жерле этого вулкана, переплавившего все, какие только можно представить, эстетические и социальные реалии в своем кратере...

Чего только в этом «Бэтмене» нет, если приглядеться, что только не мелькает, подобно рекламе в окне мчащегося автомобиля, на протяжении сюжета!..

Вступительные кадры чем-то напомнят «Гражданина Кейна», цитатность будет подчеркнута букетом роз («розовый бутон»), брошенным на место расправы с родителями, сам Готэм-сити — нехитрое, коммерциализированное попурри на темы киноклассики; в фильме мелькают композиции Хоукса, Ланга... Он открывается сценой, в которой родители юного Брюса ведут его смотреть «Знак Зорро» Мамуляна; как считает обозреватель «Кайе дю синема», колокольня Готэмского собора рождалась в воображении декоратора не без влияния некоторых архитектурных композиций из «Психоза» и «Головокружения» Хичкока...[3]

Безусловно, одной стариной не обойдешься, и поэтому в картине на таких же правах супергероя сияет рояльной полировкой шикарный «Бэтмобиль» — постмодернистский вариант мультифункционального движущегося устройства агента 007, а «готическая» фактура сплавлена с компьютерно-телевизионной... Здесь же видишь, как Тим Бертон беззаботно эксплуатирует упрощенный, адаптированный (как адаптируют для детского чтения Свифта или «Анну Каренину») имидж какой-нибудь серьезной кино-антиутопии, например «Бразилии» Терри Гилиама.

Словом, «Бэтмен» — плод все возрастающей эскалации наивного, бессознательного постмодернизма, который доводит до последней степени энтропии когда-то казавшиеся незыблемыми жанровые устои. Причем отсылка к жанрам и цитатам происходит с такой же уже не кажущейся фантастичной скоростью, с какой любой американец, лежа на кровати, мучает remote controle, дистанционное управление телевизора, мгновенно превращающего ужасы палестинской войны в конкурс красоты, ЮАР — в Спитак, Майкла Джексона — в Михаила Горбачева...

Здесь кинематографу возвращено — в визуальном смысле — то, что когда-то не без труда, в обстановке жертвенничества и подвижничества было навязано усилиями живописного авангарда постиндустриальному обществу, а то, переварив и прагматизировав эти открытия Муров и Лихтенстайнов, огрубило их до конфетных оберток и реклам зубной пасты «Крест». Иными словами, то, что было отдано социуму в качестве эстетического *феномена,* возвращено в качестве *продукта,* и в этом качестве переварено фильмами типа «Бэтмена», функционирование которого не что иное, как эстетизация чисто потребительских инстинктов. «Бэтмен» потому и как-бы-не-слишком-искусство, ибо он хочет быть растворенным в унитарном эклектизме мироздания, в котором «реальность благодаря избыточности форм обладает всеми чертами вымысла»[4].

В «Бэтмене» доживает последние дни то, что когда-то было «Гражданином Кейном» и «Метрополисом», но теперь уже не востребуется в качестве искусства, ибо то существовало в менее усвояемой потребителем, эстетически девственной форме. Спасибо, конечно, Орсону Уэллсу, но сейчас на дворе «другое тысячелетье». Вот и весь сказ.

Это-то и чувствуют мудрые мужи из Американской киноакадемии, и поэтому они не жалуют Джека Николсона за его Джокера.

Впрочем, Николсон свои миллионы получил, так что обижаться грех.

Мой ему совет: сниматься у Формана и Антониони.

P. S. Уже написав статью, я узнал — «Оскара» получили-таки художники-декораторы «Бэтмена» — Энтон Фурст и Питер Янг. Но это уточнение ни в коей мере не меняет смысла статьи.

Скорее наоборот.

[3] См.: «Cahiers du cinema», Ibid.

[4] «Cahiers du cinema», Ibid.

Ученый-физиолог Рюбнер закончил анкету о том количестве физических и психических сил, которые приходится затрачивать лицам, стоящим в хвостах у продовольственных магазинов. Путем опытов на ста женщинах, простоявших в хвостах у лавок для того, чтобы получить по нескольку граммов масла, он убедился, что, купив 50 грамм масла, эти женщины израсходовали в калориях по 60 грамм. Вывод профессора Рюбнера — мудро поступает тот, кто вместо стояния в хвостах просто пролежит эти несколько часов в своем кресле.

«Новый Сатирикон», 1916, № 3.

Анкета кинокритиков «ИК» (спецвыпуск)

Советские фильмы — абсолютные чемпионы проката за четверть века (1965—1988[1])

Название фильма	В. Гульченко	Л. Донец	Н. Зархи	Н. Игнатьева	Т. Иенсен	Л. Карахан	Т. Кузнецова	Е. Левин	Н. Сирвля	Е. Стишова	М. Сулькин	А. Титов	П. Шепотинник	К. Щербаков	З. Абдуллаева	Д. Дондурей	Данные проката (в млн. зрителей)
1965 ОПЕРАЦИЯ «Ы» И ДРУГИЕ ПРИКЛЮЧЕНИЯ ШУРИКА Мосфильм. Режиссер Л. Гайдай	4	4	4	4	4	4	4	4	4	3,5	4	4	4	4	4,5	4,5	39,6
1966 ВОЙНА И МИР Мосфильм. Режиссер С. Бондарчук	4	4	3	3,5	3	4	4	3,5	3,5	4	4	3	4	4	4	4	58,3 (на каждую серию)
1967 КАВКАЗСКАЯ ПЛЕННИЦА Мосфильм. Режиссер Л. Гайдай	3,5	3	3,5	4	4,5	5	4	3	4	5	4	3,5	4	4	5	5	76,5
1968 ЩИТ И МЕЧ Мосфильм. Режиссер В. Басов	3	3	2,5	3	3,5	4	4	3,5	3	2,5	3	2	2	3	3	3,5	68,3 (1-я и 2-я серии) 46,9 (3-я и 4-я серии)
1969 БРИЛЛИАНТОВАЯ РУКА Мосфильм. Режиссер Л. Гайдай	4	4	4	5	4	4	3	3	4	4	4	4	4,5	4	4	4	76,7
1970 ОСВОБОЖДЕНИЕ Мосфильм. Режиссер Ю. Озеров	3	3,5	3	3,5	3	3,5	3	4		3	4	3	3	3,5	2	3	56,0
1971 ОФИЦЕРЫ Киностудия им. Горького Режиссер В. Роговой	2,5		2,5	3	2,5	3			3	3	3	2	1,5	3			53,4
1972 А ЗОРИ ЗДЕСЬ ТИХИЕ... Киностудия имени Горького Режиссер С. Ростоцкий	4	3,5	3,5	4	3,5	3,5	4	4	4	3,5	3,5	3,5	4	4	3	3,5	65,9 (на каждую серию)
1973 ВСАДНИК БЕЗ ГОЛОВЫ Ленфильм. Режиссер В. Вайншток	2		2	2		2		2	2		3	1,5	2	2	2	2	68,6

1974 КАЛИНА КРАСНАЯ Мосфильм. Рѐжиссер В. Шукшин	5	4,5	5	5	5	4,5	5	5	5	6	5	5	5	5	3	4	62,5	
1975 ЛЮБОВЬ ЗЕМНАЯ Мосфильм. Режиссер Е. Матвеев	3	3	3	3	3	3,5		3		3	3	2	1,5	3	3	3,5	50,9	
1976 ТАБОР УХОДИТ В НЕБО Мосфильм. Режиссер Э. Лотяну	3,5	3,5	3,5	3,5	4	4		3		3,5	4	2	2	2,5	2,5	3	64,9	
1977 БЕЗОТЦОВЩИНА Мосфильм. Режиссер В. Шамшурин	2,5	2	3	3		3				3	3	2	2			3	43,0	
1978 СЛУЖЕБНЫЙ РОМАН Мосфильм. Режиссер Э. Рязанов	4	4	4	4,5	4	4	4	4	4	5	4	4	4	5	4	4	58,4	(на каждую серию)
1979 ЖЕНЩИНА, КОТОРАЯ ПОЕТ Мосфильм. Режиссер А. Орлов	0,5	1	1	1	2	2	2	1		2,5	2	1	1	1	1	2	54,9	
1980 ПИРАТЫ XX ВЕКА Киностудия им. Горького Режиссер Б. Дуров	1,5	2	3	2	3	3	1	1	2,5	2	3,5	1	1	2	2	2,5	87,6	
1981 ТЕГЕРАН-43 Мосфильм. Режиссеры А. Алов, В. Наумов	2	2,5	3	2	3	3	2	2		2	2,5	2	2	2,5	3	3	47,5	
1982 СПОРТЛОТО-82 Мосфильм. Режиссер Л. Гайдай	2		1	2	2			1		2	2	2	2				55,2	
1983 ВОКЗАЛ ДЛЯ ДВОИХ Мосфильм. Режиссер Э. Рязанов	4	4	4	4	4	4	4	4	3,5	4	4	4	4	4	3,5	3,5	35,8	
1984 ЛЮБОВЬ И ГОЛУБИ Мосфильм. Режиссер В. Меньшов	4	4	4,5	4	3,5	5	3	3		4	4	3	4	4	4,5	5	44,5	
1985 САМАЯ ОБАЯТЕЛЬНАЯ И ПРИВЛЕКАТЕЛЬНАЯ Мосфильм. Режиссер Г. Бежанов	2	2,5	2	3,5	3	2	2		3	3	3,5	2	2	2,5	3	3	44,9	
1986 ДВОЙНОЙ КАПКАН Рижская киностудия. Режиссер А. Бренч	2	3									3	2	2	2		3,5	42,9	
1987 ЧЕЛОВЕК С БУЛЬВАРА КАПУЦИНОВ Мосфильм. Режиссер А. Сурикова	3	4	4	4	3,5	3,5		4			3,5	3	3,5	4	3	3,5	50,6	
1988 МАЛЕНЬКАЯ ВЕРА[2] Киностудия им. Горького. Режиссер В. Пичул	4,5	3	5	5	4,5	5	5	3	5	5	4	5	5	5	5,5	5	54,9	

[1] Данные 1989 года — в стадии обработки.
[2] По фильму «Маленькая Вера» учет проведен за 12 месяцев проката, а не за 15, как во всех остальных случаях.

Соединима ли ржавая вилка от криминального аборта с Ричардом Гиром?

В жанре вербоклипа

Когда я посмотрел картину «Черная роза — эмблема печали, красная роза — эмблема любви», то подумал: веселая получилась картина, свободная. Жаль, что ее посмотрят максимум 10—12 миллионов человек. Ведь прокатчикам она покажется чересчур усложненной, эстетской, бредовой. И зритель, о котором, им кажется, все известно, ее не поймет. Но на практике подтвердилось то, что давно было известно теоретически. Как подать. И эксцентричной «Черной розе», и по-гурмански обстоятельному «Ашик-Керибу» не только необходимо, но и можно найти свой большой «жизненный путь».

Да, Соловьев занимается чистой коммерцией, не лицемеря, свой фильм проталкивает, при этом задумывает центр искусств в «Ударнике»... Но в этой, казалось бы, не стоящей большого художника деятельности ему удается решать давно у нас обессмысленные культурно-просветительские задачи. А по ходу сочинить на премьеру «Розы» домашний спектакль, сымпровизировав в своей балетной опере пародию на «виды» и «жанры» академического искусства, на театр оперы и балета. Обживая любимое им пространство ДК МЭЛЗ — Большого театра в миниатюре, осваивает и сам Большой: начав с «бедного театра» для приглашенных на премьеру своего фильма, доигрывается до правительственного вечера, посвященного 100-летию Пастернака.

Выбраться сегодня из дурманящей пены публицистических негодований можно, на мой взгляд, лишь благодаря последовательной расчистке накопившихся ценностных завалов, стереотипных реакций, в каком-то терпеливом творческом проектировании будущего. В снятии провинциальных комплексов, выдаваемых за благие намерения «высших» целей, среди которых один из самых авторитетных и шумных — призыв к очищению от скверны коммерции. Распространенная декларация: искусство — это одно, а касса, кассовый успех — совсем другое. Но если допустить, что за деньгами практически всегда стоят не только деньги, но определенные культурологические принципы — принципы жизни, то хотелось бы представить, проследить эти связи.

Мы решили показать в жанре «вербального клипа» фрагменты выступлений, пресс-конференций, заседаний худсовета мосфильмовского объединения «Круг», чтобы познакомить читателя с сущностью проводимого эксперимента.

Д. Дондурей

Сергей Соловьев. Пятидесятые годы принесли в наше кино новую фундаментальную ориентацию: мы рождены не только для совершенствования нашей социальной системы — она сама должна служить тому, чтобы счастлив был человек. «Летят журавли», «Баллада о солдате» строили фундамент такой нравственно-гуманистической идеи. Из нее вырос так называемый «социализм с человеческим лицом». Началось расшатывание железного монолита идеального общества. И затем в течение тридцати лет возводилось некое эстетическое строение. Режиссеры-фронтовики возвели свой «флигель»: мы, побеждая Гитлера, отдали жизнь, чтобы остаться людьми. Потом пришли шестидесятники. Хуциев. Показали, что общественное совершенствование возможно лишь при совершенствовании человеческих отношений. Дальше появился Тарковский, который сказал, что все это имеет глубокие философские и исторические корни, что дело в России не только в социализме... И возвел свою эстетическую постройку. Потом в эстетической крепости Германа художественная подробность оказалась важнее всего. Странно, при всем кошмаре происходящего в «Лапшине» — это едва ли не самое волнующее впечатление от нашего человеческого общежития. Но если расковырять эту романтическую картину, будет страшно: хорошие чекисты и милиционеры были очень хорошими людьми, а плохие — все дело испортили. Но за этим стоял прекрасный художественный мир, который отвергал эту дикую идею. И вся эта постройка нам казалась устоявшимся домом. Сегодня ее верхушка абсолютно рухнула. И вот Леша Герман — гениальный, мне кажется, режиссер, таких в мире, может, десять человек — как бы не знает, что снимать. Потому что понимает: так снимать больше нельзя. Здание нашей эстетики развалилось — надо бы расчистить это место и на том же фундаменте русского гуманистического общества строить некое новое. Но, может быть, через пять, десять лет прежние формы (например, живопись Налбандяна) к нам еще вернутся. И будут казаться в своем роде совершенными. Какой ужас я испытал на учредительном съезде кинематографистов РСФСР: средний возраст делегатов под шестьдесят, ни одного молодого лица в зале не было. И не потому, что не пускали, просто им неинтересно.

То же самое в кинотеатрах. Неинтересно. Страшно жду, когда придут ребята с абсолютно новым типом сознания. Куда-то же должно все двигаться. Расскажу историю с Ричардом

Гиром. Замечательный американский актер, суперзвезда, недавно приезжал сюда. Мы собираемся вместе работать. Я посмотрел много его картин, которые он сам мне рекомендовал: «Ты видел «Офицеры и джентльмены»? Посмотри. А «Воздушные времена»? Взгляни, у меня там хорошая работа». А потом пришел ко мне пятнадцатилетний сын: «Хочешь с Гиром посмотреть действительно классный фильм?» Гир мне про него не говорил. Я думаю, стеснялся. Вроде бы — гробовой боевик, жуткая среднеамериканская дешевка. Сюжет такой: дружат двое полицейских: Гир и его товарищ. Товарища убил монстр — гроза Нью-Орлеана. У него есть красивая любовница. Гир поклялся отомстить за друга и выкрал эту любовницу. Тот стал за ним гоняться. И пока Гир с красавицей убегали, они безумно полюбили друг друга. Под конец этот монстр, почувствовав, что дело дрянь, решил сжечь весь квартал. Но наши герои точно знали, что найдут такое место, где этого монстра уконтрапупят. Стоит весь Нью-Орлеан, смотрит на горящий район, а герои вдвоем, держась за руки, идут куда-то... Выдающаяся чушь, не правда ли? Называется «Безжалостные». Так вот: эстетически это едва ли не лучшая картина, в которой играет Гир. Прекрасное романтическое стихотворение, наследующее систему «Набережной туманов» Карне. Поэтику любви и преступлений. Просто облечено это как бы в жуткую пошлость. Но это вовсе не пошлость, а, на мой взгляд, новый тип коммуникаций, которые наполняют жизнь как бы климатом счастья и надежды. А ведь Гир стыдится этой превосходной картины. Ему ведь тоже наверняка «ихние» высоколобые вдолбили: «Нехорошо, ты в «Коттон-клабе» у Копполы снимался!»

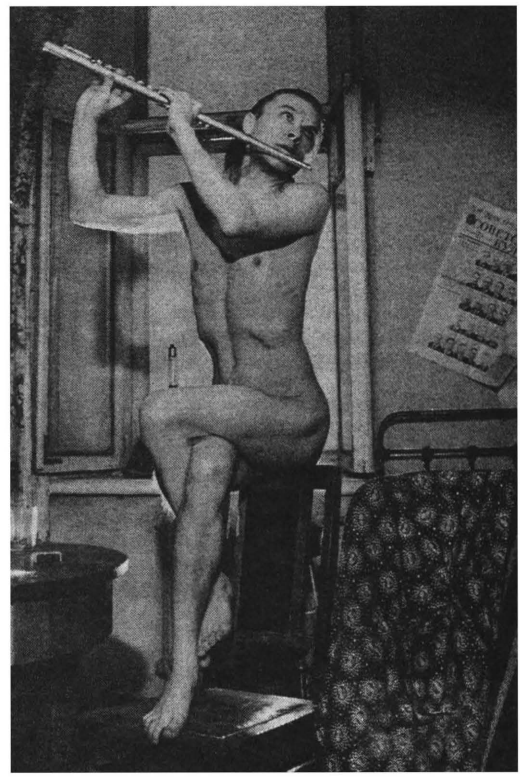
Уверен, что это вовсе не торопливая переориентация, а эстетическое развитие, изменение озонного слоя в городе. Я своими глазами видел, как в «России» прогрессисты-демократы, поклонники Тарковского, отчухали милых молодых людей, которые, по их мнению, смеялись невпопад. Теперь объявили новую форму выламывания рук: раньше «мучили» Пырьевым, а теперь «осчастливливают» Тарковским. Мы привыкли к двум почему-то взаимоисключающим моделям: либо это «Полет над кукушкиным гнездом», либо волнующая сирийская история о том, как бедная девушка сделала криминальный аборт ржавой вилкой. А может, стоит эту несчастную вилку попытаться соединить с великолепным романтическим имиджем Ричарда Гира?

Кончилась великая эра снобизма — тоньше, тоньше, еще тоньше. Рухнуло строение правды в формах самой правды. И эстетически, и социально.

Из материалов пресс-конференции в «Союзинформкино»

Яна Либерис, заместитель художественного руководителя ВТК «Продюсер».

«Черная роза...» была в прошлом году откуплена «Мосфильмом» у Главкинопроката. Владимир Николаевич Досталь поначалу планировал сам торговать этой картиной, хотя с большим сомнением относился к ее коммерческому потенциалу. «Роза» ведь ни в какое сравнение не шла с «Куколкой» или «Трагедией в стиле рок». «Союзкинофонд» тоже посчитал, что не стоит рисковать немалыми затратами на рекламу, которые вряд ли можно будет вернуть. Объединение «Круг», пригласив меня и Ванду Глазову, искало свои формы проката. Мы обратились за кредитом в Московский инновационный коммерческий банк. Призванный зарабатывать деньги для молодежных жилищных кооперативов, этот банк — банк риска — функционирует по западному образцу: берет большие проценты за вкладывание капиталов под новые идеи. Из пяти проектов может реализоваться один, который своим



«Черная роза — эмблема печали, красная роза — эмблема любви». Толик — А. Баширов

успехом покроет издержки остальных — неудачных. Эксперты банка понимали, что инвестиции в индустрию развлечений оборачиваются не через семь-десять лет, как, скажем, при строительстве гостиницы, а в течение года. В конечном счете Московский инновационный банк не только предоставил средства для того, чтобы выкупить картину у «Мосфильма», но и создал временный творческий коллектив «Продюсер» для обеспечения тиражирования, рекламной кампании и маркетинга этой одной картины.

Досталь поначалу сурово отнесся к связям с банком. Договор сложился так: «Мосфильму» Мосинкомбанк должен оплатить сметную стоимость производства, плюс еще пятьдесят процентов от нее в плановую прибыль студии, плюс тридцать процентов в так называемый мосфильмовский «Фонд риска». Итого вместо пятисот сорока тысяч — миллион! Плюс двадцать процентов по общим итогам. Во всех отношениях превосходные для производителя условия. Особенно с учетом его собственной оценки картины и того факта, что уже несколько лет прибыль на «Мосфильме» приносит только одна лента из десяти.

Таким образом, во-первых, были привлечены активные деньги со стороны, не из системы кинобизнеса; во-вторых, была создана, пусть временная, первая советская коммерческая фирма по продвижению фильма на экран. Именно продвижению, а не прокату. Мы перестали выполнять план, работать на чужого дядю. Собственным карманом теперь зависели от того, как успешно будем действовать. Почувствовали себя суверенными владельцами. В-третьих, продавали не копии, а право проката этой картины — лиценз — на определенную территорию и на ограниченный срок. Всегда учитывали весь подчас непростой комплекс обстоятельств, связанных с каждым приобретением.

Но самым существенным было решение уклониться от участия в кинорынке, от его унифицирующего молоха. Попытаться обойти, обыграть его. Не утонуть в котле ста представленных там картин, пролезть сквозь щели конкуренции с «Однажды в Америке» или «Замужем за мафией». Нужно было любой ценой преодолеть рубикон в две тысячи за копию нашего фильма. Прокатчикам говорилось: вы получите его только в том случае, если очень захотите. Рыночных оптовиков ведь сегодня принуждают объединиться, чтобы они, как на бирже, играли на понижение.

Да, мы просили за право проката «Черной розы» порой в пятьдесят — сто раз (!) большие деньги, чем это принято. Прекрасно осознавая, что прокатные объединения сегодня, кто же спорит, действительно нищие. Но они еще — и очень ленивые. У местных кинобоссов предложенные условия вызвали даже не негодование — гнев! Поначалу нас, в частности в РСФСР, призывали бойкотировать, а на Украине просто внесли в черный список. Заявляя, разумеется, что делают это от имени миллионов любителей кино. Затем стали ждать уценки, потери нашей энергии сопротивления. Им ведь лучше сидеть без денег в ожидании манны небесной, чем вступить в диалог с молодежными досуговыми центрами, с кооперативами. Вот они и надеялись на силовые приемы. Сами мы, как известно, продавать билеты по три рубля не можем. Вот за американские боевики, как это делает «Паритет»,— запросто. Но за советский фильм просить такие деньги принято считать святотатством.

Я понимаю, за всем этим стоит боязнь местного начальства потерять монополию кинопоказа во вверенных им губерниях. Им кажется: уступишь разок — завтра тебя вообще выпрут с рынка. Поэтому так важно не дать разрушить его. Страшно даже вообразить, что будет, если и другие владельцы фильмов научатся работать иначе. Эффективно. Каждый по-разному. А нынешние принципы устройства киножизни окажутся не единственными: можно зарабатывать на некассовых фильмах, зрители готовы отдавать деньги за что-то такое, что противоречит всем прогнозам прокатчиков, находятся сумасшедшие, готовые рисковать...

Из выступления в Союзе кинематографистов СССР

Ванда Глазова, главный редактор службы рекламы и методики маркетинга ВТК «Продюсер».

Огромное внимание мы уделили многоаспектной рекламной кампании. Чтобы не Мережко, Шахназаров, Меньшов или Гладильщиков вяло вели собеседования с режиссерами или артистами в выпусках «Киноафиши» или «Кинопанорамы», а был предмет внимания — настоящий скандал, шок какой-то, который только и способен привлечь ошалевшего от политики зрителя. А уж потом пусть этот зритель давит на посредника—поставщика фильмов. Тут важно не столько сформировать потребность человека в данном благе, сколько вовлечь его в переживание этой потребности в качестве супернастоятельной. Отсюда и фейерверки перед премьерой, «Киносерпантин», четвертая по рейтингу программа ТВ, множество появлений во «Взгляде», «Орбите», отсюда прямой эфир. В записи были бы жесточайшие «идейно-эстетические» купюры. Непременно выстригли бы случайные и лишние слова, движения камеры невпопад, искренность плохо сформулированных суждений. Вычистили бы многое и тем самым придушили самое живое — атмосферу концептуального «маразма в закатном свете», которая так важна Соловьеву и его благодарным за дуракаваляние воскресным телезрителям.

Из разговора в курилке

Владимир Фридман, директор объединения «Круг» и ВТК «Продюсер». Реализовав к марту этого года 50 копий «Черной розы...», мы получили больше, чем если бы продали на кинорынке 500. В результате полностью расплатились с владельцем картины Мосинкомбанком, смогли позволить себе потратить 600 тысяч (!) на рекламу, отложили необходимые деньги для съемок следующей картины Соловьева «Дом под звездным небом» (рабочее название). Начали отчислять дополнительную прибыль «Мосфильму», да и сама творческая группа осталась, как вы понимаете, не нищей. Но я считаю, что, получив доход почти в четыре миллиона, мы находимся только в середине нашего прокатного пути. Впереди новые малые серии тиражирования. Вторичные выпуски «Розы» в прокат где-то в сентябре после завершения всей соловьевской трилогии, повторные продажи лиценза тем, кто хочет продолжать работать с картиной, тиражирование на видеокассетах и другие акции. Так что, надеюсь, к концу года увеличение дохода у нас еще будет.

Из отчета на худсовете «Круга»

Михаил Гнедовский

Горизонты и «горизонты»

Я много слышал о ценностях нашей жизни, завоеванных в труде и в бою, но никогда не видел их списка. И даже не подозревал, что такой существует. Но оказалось, он есть, и весьма детальный, причем висит на самом видном месте, скрываясь под маской... киноафиши.

Помню дождливый московский вечер, когда, стоя перед афишей, я пытаюсь найти в ней что-нибудь стоящее. В «Повторном» ничего нет... Глаз привычно скользит дальше: «Полет», «Полярный», «Правда», «Прага», «Призыв», «Прогресс», «Рассвет», «Рекорд»... Я уже не спешу отыскать нужный мне фильм. Левая колонка, где выписаны названия кинотеатров, полностью завладела моим вниманием. Вглядываясь в нее, как Шампольон в иероглифы Розеттского камня, я хочу понять это послание, невнятное, как сон, и, как сон, отягощенное смыслом.

Потом я много раз возвращался к афише. Изучал, сравнивал с упорством, достойным, наверное, лучшего применения, читал список вдоль и поперек. И уже достаточно освоившись с топонимикой московской киносети, решил, что речь здесь идет о ценностях. Не помню, что натолкнуло на эту мысль,— то ли «Алмаз», «Рубин» и «Янтарь», то ли «Волга», «Родина» и «Россия». Но ключ был найден: словарь абсурда обрел черты энциклопедии.

Послушайте: «Авангард», «Восход», «Высота», «Горизонт», «Мечта», «Призыв», «Прогресс», «Рекорд», «Стрела», «Темп», «Эстафета». Здесь все устремлено вдаль и ввысь, к новым и новым пределам. Это смысловое ядро списка, задающее координаты пути и цели. Каждая эпоха трактует их по-своему. Если в 30-е годы это «Арктика», «Полет», «Полярный», то в 60-е — «Звездный», «Зенит», «Орбита», «Спутник», «Электрон», «Метеор», мчащийся куда-то в пространстве, и дальние рубежи — «Орион», «Сатурн», «Марс». Как сказал бы астролог, мужские, агрессивные планеты. Я представил себе надпись: «Венера (кинотеатр эротических фильмов)» — нет, это из какого-то другого списка.

Цель всегда впереди. Но она воплощается и в символике достижений, завоеваний, свершений. «Мир», о котором сообщает нам список, имеет поэтому не только свою космологию, но и конкретную историю с географией, отмечающую горизонты освоенного пространства.

В историографии киноафиши ключевые слова — «Слава», «Победа». (Вспомним, у Оруэлла — сигареты «Победа», джин «Победа».) Соответствующий эпический ряд включает «Бородино», «Перекоп» и «Волгоград». Некоторые исторические реалии даны как будто иносказательно. Ясно, скажем, что «Искра» — это не просто искра, а та, из которой возгорится «Пламя». Названия эти надо было бы дважды взять в кавычки: ««Искра»», ««Пламя»». И «Правда» — это не просто правда. Так же, как и «Аврора» — не только богиня, а «Буревестник» — не совсем птица.

Впрочем, человек, которому адресована киноафиша, хорошо различает такие тонкости. И если он видит в списке «Октябрь», он не станет спрашивать, есть ли «Февраль». Потому что адресат афиши одновременно ее же герой: «Пионер», «Комсомолец», «Ударник», «Новатор», «Энтузиаст», «Патриот».

Почти половину списка составляют географические названия. Среди них чувствуешь себя довольно просторно, хотя пространство заметно искривлено: здесь есть «Север» и «Восток», но отсутствуют «Юг» и «Запад». Однако кое в чем список последователен и полон — все города-герои, все союзные республики (или их столицы) в нем налицо. На этом фоне скупыми, выразительными мазками прорисована карта нашей страны: «Алтай», «Ангара», «Байкал», «Балтика», «Владивосток», «Енисей», «Ладога», «Нева», «Саяны», «Урал», «Эльбрус»... Встречаются и мягкие, лирические тона — наследие 60-х: близкие сердцу «Черемушки», далекая «Бирюсинка» (уменьшительное от р. Бирюса — по-видимому из песни про геологов). А вот зазор между «Родиной» и «Планетой» обозначен весьма лаконично: «Будапешт», «Варшава», «София», «Гавана», «Улан-Батор», «Ханой». Дальше уже идет «Космос».

Почему же нет в списке «Парижа», «Нью-Йорка», «Токио», «Кордильер», «Амазонки», «Янцзы»? Почему есть «Свобода», но забыты «Равенство» и «Братство»? Где «Счастье» или по крайней мере «Покой» и «Воля»? Что ж, таковы ценности эпохи становления московской киносети, таковы ее горизонты. И пока мы живем в означенных пределах, ответ на все поставленные вопросы прост, но он никак не укладывается в знакомые по названиям кинотеатров слова.

Екатерина Деготь, Владимир Левашов

Диалог на заданный сюжет

Дано: «Черный монах», режиссер И. Дыховичный; «Посетитель музея», режиссер К. Лопушанский; «Жена керосинщика», режиссер А. Кайдановский; «Спаси и сохрани», режиссер А. Сокуров; «Посвященный», режиссер О. Тепцов

...Но прежде, чем приступить к тексту, нам надо выработать позицию. *Это должна быть рецензия?*[1] Нет, разговор на общие темы. И думаю, не стоит скрывать от читателя, что скрещение сквозной темы журнала с данным набором фильмов придумано не нами. Мы ведь, как и все изучатели так называемых пластических искусств, не особенно озабочены проблемой «массового», а следовательно, и «элитарного». Значит, имеет место ситуация заказа текста, а значит, и какие-то ожидания. *Но ведь нам действительно не так уж понравились все эти картины.* Да, но того ли нам в них не хватало? Хочется попробовать определить свое место по отношению как к художественному сознанию, породившему это кино, так и к позиции их неприятия, которая как-то смутно настораживает. И оставить за собой третью позицию.

Хорошо, тогда прежде всего: есть ли тут единый феномен? Видимо, да, перед нами, если пользоваться языком советской кинокритики, «интеллектуальное», «авторское» кино новейшего образца. В сознании многих зрителей оно занимает место киноавангарда, выделяющегося именно в художественном отношении. В то время как большинство советских фильмов могут быть новы по темам, оставаясь при этом традиционными по своей поэтике, повествовательными, актероцентристскими и, в сущности, почти игнорирующими специфику кино. Если пользоваться терминами, нам более привычными, то перед нами вполне отрефлектированные художественные жесты, лишь в последнее время знаменующие некое, пока что малораспространенное в нашем кино явление. *Тогда получается (это смешно), что некоторые режиссеры вдруг разом ответили на убийственную по своей точности статью М. Ямпольского «Кино без кино» («Искусство кино», 1988, № 6). Конечно, все это началось раньше, особенно у Сокурова. Но выглядит так, ничего тут не поделаешь, будто все стали делать «кино-кино», настоящее Искусство, мобилизовав так называемый киноязык и сделавшись наследниками главного, как считается, Художника советского кино — Андрея Тарковского.* Да, но вот и другая точка зрения: еще по отношению к дипломной работе Олега Тепцова «Господин оформитель» звучали слова «массовая культура для интеллектуалов», а теперь все эти картины смутно объединяются понятием «интеллектуальный кич». *Но не исключается ведь и такая возможность: а вдруг какие-то (пусть не все) из этих фильмов настолько новы, что у нас просто еще нет критериев для их понимания?* Вот это, мне кажется, и дает нам право высказывания: ведь в «нашем» искусстве существует более давняя традиция таких отрефлектированных жестов, связанных не вообще с авангардом, а именно с московским концептуализмом 70—80-х годов, который оказался авангардным настолько, что часто остается непонятным, а значит, и чуждым представителям других видов искусства. И чуть-чуть больше — не то чтобы вполне определены, но интуитивно почувствованы КРИТЕРИИ. А это в нашей теме, пожалуй, главное.

Сначала о терминах. Нам, искусствоведам, мало дает различение элитарного и массового, и этому есть причины. У нас в стране действительно массовым является узкий слой чудовищного визуального кича, чего-то за пределами искусства, что является скорее предметом поучительно небрезгливой науки социологии. Даже профессиональный дизайн до массового потребителя у нас почти не доходит, а потому уже как бы элитарен. Что же говорить об изобразительном искусстве, которое вообще никому не нужно. Норма же, надо думать, выглядит иначе: узок слой именно элитарной, авангардной культуры. Тогда это понятие вместо ситуативного приобретает сущностный смысл.

Но у нас до недавнего времени изобрази-

[1] Шрифтовое различие указывает на индивидуальные авторские голоса в диалоге.— Прим. ред.

тельное искусство описывалось совсем не этой парой понятий (что говорило бы о его нормальной структуре), а (с некоторой долей промежуточных явлений) другой: «неофициальное-официальное». И если неофициальное и было в основном элитарным по своей поэтике, то соцреализм хоть и принадлежал народу, но не был ему в общем-то потребен и массовым искусством не стал: ведь он не соблазнял, не развлекал, а читал нотации. *Но он воспитал привычку и сформировал у советского зрителя особые ожидания по отношению к культуре, даже массовой.* Да, но об этом позже. Кстати, не случайно всегда вызывали чувство неловкости героические «разоблачения» нашими искусствоведами, скажем, Шилова: в условиях цветения официоза во всех его формах, «жестких» и «мягких», клеймить этот вульгарный примитив — значило молчаливо признавать ситуацию нормальной. *Но это же чисто соцреалистическая позиция: ведь соцреализм, как это ни парадоксально, всегда порицал массовое, «низовое» искусство, открещиваясь от натурализма в лице, скажем, Лактионова с его «Письмом с фронта» (который, в отличие от Шилова, профессиональнее многих, но имел несчастье чем-то привлечь зрителей). Соцреализм желал сам указывать народу, что потреблять. В этом, между прочим, проявляется его скрыто модернистская природа, потому что разделение на элитарное и массовое по своему происхождению чисто модернистское. И вследствие этого — архаичное.*

Вообще порицание массовой культуры както подозрительно. Например, если уж речь у нас про кино, Н. Михалков в фильме «Родня» клеймит «подмененную» городскую культуру 70-х годов с ее лживостью, забвением «почвы» и нездоровой иронией. Но на самом деле это совершается в рамках той же культуры. Вот почему меня настораживает тема «элитарное и массовое». Я не хочу к ней присоединяться.

Но мы же и говорим, что существуем как исследователи в другой парадигме: «авангардное—традиционное», или, точнее, «постмодернистское—модернистское—домодернистское», потому что такова многослойная реальность нашей культуры. В ней сохранилось, как в оттаявшем леднике, множество архаических явлений. Но еще и архаических пластов сознания, которые, соединяясь с более новыми идеями, дают странные гибридные образования. Такими, видимо, и являются наши фильмы? *Предварительно ответим: да. Напоминают ли они нам что-то среди столь же гибридных явлений сегодняшней художественной культуры?* Разумеется, и многое. Если проводить неизбежно поверхностные параллели:

живопись «ретро» 70-х годов, густота изобразительных метафор, стилизаций и композиционных «фокусов», атмосфера зачарованного сна, разыгрываемая где-то над реальностью. Все это живо воскрешает в памяти фильм «Черный монах» с его «эстетством», романтическим образом Необыкновенного Человека и отсылками к Врубелю;

попытки артистической молодежи последних брежневских лет сказать достойное слово внутри жанра «тематической картины», выбрав действительно драматическую тему и несколько художественно маркированный фотореалистический язык, не затрагивая при этом структуры «картины с важными идеями». Такого рода искусство существует и сегодня, и в частности в кино. Пример — «Посетитель музея». Натуралистические акценты в изображении экологической катастрофы служат здесь априорной цели. Когда же речь заходит о катастрофе морали — наготове учительский указующий жест;

пост-соц-арт перестроечного происхождения, в котором оказывается опущенной сложная концептуальная и даже экзистенциальная основа произведений Ильи Кабакова, Эрика Булатова, Виталия Комара и Александра Меламида, а остается только оперирование советскими мифами. Причем нередки случаи их не очень уместного осуждения или же сопоставления с мифами вечными, что призвано придать искусству «метафизическую перспективу». Тут истоки и почва фильма «Жена керосинщика»;

программно «духовное» искусство религиозной проблематики, выражающее свои идеи в нетрадиционной форме, и часто в форме абстрактной живописи, призванной воздействовать подсознательно-суггестивно. В чем-то этому близок последний фильм Сокурова «Спаси и сохрани», сузивший прежние поиски режиссера до вполне определенной программы;

ленинградская (специфически ленинградская!) андеграундная «духовка», замешанная на мистике полувосточного толка; соц-арт и одновременно «мистагогия», погруженная во мрак жизни. Фильм «Посвященный», читаемый в категориях «энергетического», полноправная часть этой культуры, где почти слиты музыка, театр, кино, живопись и непрерывное жизненное самосжигание.

Нет, мы слишком разложили все по полочкам. Все сложнее. Но мы ведь ищем позицию. И наша задача — отнюдь не заклеймить, а взглянуть в лицо тому художественному сознанию, которое имеет сегодня власть, и оно, в сущности, порождает то, что

принято считать «массовым» и «элитарным». Именно поэтому в этих фильмах нас и интересуют пределы, которых им не переступить: интересует то, что не осознается. Внутренние стереотипы — в творчестве и в восприятии.

В разговоре о скрытых эстетических установках стоит обратить внимание на то, что наш потребитель изобразительного искусства до последнего времени и не помышлял об искусстве развлекательном, просто радующем глаз, коммерчески-декоративном. Ни история русского искусства, ни современность подобных возможностей почти не давала, и эта потребность удовлетворялась как бы вне искусства. Точнее, вне Искусства, потому что таким оно до сих пор мыслится советским человеком: ставящим некие глобальные проблемы, выражающим национальные, этические и прочие идеалы. В силу дискредитации идеологических ценностей и официального соцреализма зритель в 70-е годы обращался к иным образцам. Например, к тому же «молодежному» искусству того времени с его «говорящими» натюрмортами из старинных картин, раковин и цветов, с его многозначительными театрализованными сценами, с его стилизациями реальной жизни под Ренессанс, с его прозрачными отсылками к различным «вечным ценностям». Но та же самая потребность в «искусстве идей» вела зрителя другого круга к опусам Ильи Глазунова, Константина Васильева, к православно-сюрреалистскому салону с Малой Грузинской и к прочим проявлениям махровой «массовой культуры». *Мы сейчас говорим вещи, для нашей либеральной критики просто кощунственные.* Конечно, проще закрыть глаза на то, что это два полюса одного явления, вырастающих на одной почве, на такой узкой, что достойное искусство оказывается опасно близко к салону. Одни художники вынужденно скрывались в мир кукольный, другие лгали, выдавая его за реальный; одни в ситуации несвободы бессильно изъяснялись эзоповым языком или вовсе мимическими знаками, другие скрывали за этим пустоту высказывания. Но и те, и другие породили тип «назывного» искусства этических и религиозных идей. А крайней его формой стало парадоксальное, но столь распространенное у нас явление: «духовная» поп-культура. *И именно тогда, в 70-е годы, начали бить в набат по поводу наступления бездуховного кича.* Да. А все дело в привычке к «серьезному» искусству (при полном неумении в это искусство вникнуть и эту серьезность, если она есть, постичь). Все дело в непомерно глобальном значении, которое придается искусству, через которое как будто и ведет «дорога к Храму» — хоть это, увы, не так просто. А может быть, просто не так.

Я думаю, тут еще была важна идея искусства «сохраняющего», импонирующая по сей день слегка — не слишком — оппозиционно настроенным зрителям. Ведь это искусство «хранящее идеалы» как некие вечные идеи,— в том числе и идеалы чисто художественные,— которые по сей день в среде традиционного искусства и в массе интеллигентов вообще воспринимаются и объявляются единственным критерием подлинности творчества. Эти идеи стоит не только повторить, но и осознать. Это — ПРЕКРАСНОЕ, ДУХОВНОЕ, ОБРАЗНОЕ и ЛИЧНОЕ. Но существенно и то, что под этим понималось и понимается. *Конечно.* Поэтому: ПРЕКРАСНОЕ, то есть эстетичное, воспаряющее над хаотической реальностью, организованное и преображенное. ДУХОВНОЕ, то есть профетическое, непосредственно прикасающееся к высокому, абсолютному и т. д. Оперирующее универсалиями. Отсылающее к значимому. Ориентированное на высказывание идей. ОБРАЗНОЕ (понятие в этой эстетике важнейшее!) — то есть программно опосредованное, условное, дающее повод к символическому прочтению. Усложненное, но — заметьте — расчлененное, образующее слои и структуры, то есть комфортное для восприятия-прочтения. Интеллектуальное — но и интеллигибельное, а значит, делящееся без остатка. ЛИЧНОЕ, то есть являющееся продуктом индивидуальной эманации, самовыражения, самораскрытия или же индивидуального учительства. «Своя» философия. «Свое» прочтение всеобщих истин.

Что в этом, собственно, плохого? Еще раз: ничего. Но это не аксиомы. А признание их таковыми мешало многому еще двадцать лет назад! И сегодня закрывает путь понимания того искусства, для которого все эти понятия теряют свой смысл. Оно просто стоит вне этой сетки координат — и к ней безразлично.

Описанную эстетику хотелось бы назвать «эстетикой интересного», нечувствительной к простому и не-маркированному духовно или эстетически. *Поэтому-то столь неразличимы тут элитарное и массовое, подлинное и вторичное, при всем стремлении к «чистоте» искусства. Но в борьбе против неподлинного и бездуховного это художественное сознание довольно снисходительно к эпигонству.* Между прочим, плоды этого сегодня, в эпоху воскрешения всяческих «наследий», чудовищно весомы. Публика выхватывает из истории искусства все новых

«великих», всегда находя «своих». Зинаиду Серебрякову, неплохую художницу, чье имя теперь произнести неловко, потому что она стала знаменем «прекрасного». Филонова — фигуру в русском искусстве странную, чудовищно дисгармоничную, но превращаемую постепенно в безусловно гениальную (куда там Ларионову или Малевичу). *Конечно, ведь искусство явно духовное, загадочное и очень, очень расчлененное.* Шемякина, творца красивых, коммерческих, пустейших работ, принимаемых за подлинный «авангард». *Да, это и правда вопрос больной. Полное отсутствие критерия качества в восприятии современного искусства — даже у кинематографистов, писателей и их критиков. Бесконечные Настоящие Художники из фильма в фильм, пишущие псевдомодернистских женщин с огромными глазами (одно из самых неприятных впечатлений от «Покаяния»). Постоянные упреки в бездуховности искусству, стоящему вне этих стереотипов...*

Ну хорошо, вернемся к этим фильмам: все же они разные, и стадиально разные: «Черный монах» весь вырастает из этой эстетики и ею исчерпывается, но «Жена керосинщика», и особенно «Посвященный», явления ведь более поздние, и в них эти идеалы советской интеллигенции почти не заметны. Они менее вербализуемы, в них куда больше остраненности — и больше социальной фактуры. *Да, но все же все они сохраняют пафос ВЫСКАЗЫВАНИЯ, прямого или непрямого, но, во-первых, все-таки личного и, во-вторых, глобального. Это всегда желание сказать некое «все», опять же априорное желание романтического свойства.*

И вот что еще важно: во всех этих фильмах так или иначе присутствует кинематограф Тарковского. А Тарковский — пожалуй, единственный выдающийся художник, реализовавший все эти идеи 70-х годов. Единственный, кто придал этой проблематике онтологическую достоверность. В живописи, во всяком случае, это в полной мере так и не удалось. Но Тарковский, можно сказать, невольно оказал советскому кинематографу плохую услугу, породив тип «метафорического», да еще, не дай Бог, философского кино.

Мне кажется, не надо из Тарковского делать философа. Типичная черта нашей культуры — если выдающийся деятель какого-нибудь искусства, то желательно, чтобы у него была еще и «своя» философия. Если он просто гениальный поэт или великий актер, этого недостаточно. Тарковский же замечателен не философией своей, но, мне кажется, той потрясающей непрерывностью жизни, которая существует в его фильмах помимо. Он замечателен даже своими недостатками, несовершенствами, ведь его творчество — чрезвычайно негармоническое целое, его фильмы во многом мучительны, но именно эта мучительность и составляет их смысл, и взять это, не выстрадав, невозможно. *Да ведь, по российским понятиям, художник — всегда философ. И вот «идеи», то есть импульсы сознания одного человека ставятся во главу угла, а не то, что, собственно, получилось. Может и не получиться, но идея была замечательная. Нравственная. Но искусство-то ведь есть род практики. Поэтому русское искусство вообще обладает свойствами некоего «ложного концептуализма».*

Невозможно подделать несовпадение содержательного плана с визуальным и их напряженное стремление друг к другу. Ведь у Тарковского есть живая диалектика между словесным строем и жизненным, зазор между ними, постоянное сопряжение и пересечение и дает эту ткань жизни, противоречивость. А текст сам по себе ведь часто банален. Как в «Сталкере» — против правил, совершенство этого несовершенного фильма и заключается в несовпадении визуального ряда и вербального, дискурсивного,— в том, что происходит между ними. А в «Черном монахе», в «Посетителе музея» — там просто совпадает, и это конец. Получается высказывание идей. Чисто русский феномен, который в конце концов и обернулся соцреализмом, где искусство стало прозрачным медиатором неких внешних идей, неважно, говорит их Сталин или Тарковский.

Так что, забегая вперед, наше искусство при этом тянет и назад. Ведь у нас еще не изжит модернизм, и все эти фильмы, вслед за Тарковским, который тут был, видимо, первым, представляют собой странный гибрид постмодернистского языка, стиля, мышления — с модернистской литературной программой, патетическими, утопическими установками. А ведь постмодернизм — это сознание после отчаяния, когда ясно, что ни на один вопрос нельзя получить серьезного ответа, и остается только осознать и прочувствовать эту ситуацию вопрошания и неответа, абсолютной симметричности одного и другого. Это не предполагает программы как внутренней подкладки. Здесь должен быть пережит трагический герметизм и немота. Но в «наших» фильмах язык не освоен как система в себе, и вся их сложность служит исключительно сюжету, а все смыслы располагаются в области авторского высказывания. При этом не хочется выяснять невнятные сюжеты «Жены керосинщика» или «Посвященного»: то, насколько сложно сочи-

нено,— неинтересно, это относится к фантазии автора, а не к реальности.

Мы подошли сейчас к важнейшему вопросу: вначале сказали, что эти фильмы наконец-то пользуются киноязыком, но ведь это, по сути, неверно. На самом деле перед нами скорее комплекс приемов (акустические несовпадения, раздувающееся лицо, изменения масштаба, «картина в картине»...), представляющих собой гипертрофию непрямого высказывания. А язык кино — это визуальность в ее чистоте, самоосознание кинематографического изображения в его собственной достоверности и фиктивности. *Не просто проводник смыслов, но реальность сама в себе.* Но здесь форма воздействия не специфически кинематографическая — она продолжает оставаться «изображающим», а не «внушающим». Не случайно ведь накачивание приемов непрямой речи сопровождается в этих картинах немалым усилением нарративности и литературности. *Если система, конструируемая художественным сознанием 70-х годов, это некие «шарады», требующие логического прочтения, то противостоять им могут иррациональные «обмолвки» самой реальности, то, что видится краем глаза.* Но здесь эти обмолвки точно так же сконструированы. К сожалению, тот прием, который так сильно действует в «Днях затмения» — смещение масштабов — сильно действует именно потому, что видится уже ускользающим, краешком глаза, так, что не успеваешь его осмыслить, а только увидеть «чистым зрением» и ахнуть,— этот прием дан в новом сокуровском фильме совершенно иначе. Он доступен обдумыванию. И несмотря на сложную фонограмму, жужжание мух и прочее, на то, что как будто призвано разбудить в зрителе иные чувственные способности помимо привычного канала «увидел-понял», фильм остается совершенно внечувственным. Все мимо, как любовные сцены в фильме «Спаси и сохрани». Потому так сильно разочарование, когда в начале картины героиня укалывает палец булавкой, и касается разных фактурных поверхностей, и взбивает подушки, и душа ее томится,— но этот тактильный, подлинный смысл мгновенно улетучивается и больше не возвращается. И понимаешь, что у нас отняли некую возможность. Это безразличие к чувственной реальности ради «смыслов» ведь очень типично для нашего искусства. *Поэтому ты и сравнила «Спаси и сохрани» с абстрактной живописью, которая сегодня в большинстве случаев превратилась в абстрактное (парадоксально) изображение тех или иных, часто религиозных или просто эстетических «сущностей», а не является выражением внутренних бытийных токов.*

Это Тарковскому могло удаваться то, что является камнем преткновения советского искусства — соединение универсальных смыслов с конкретностью жизни, с непосредственной реальностью. Это только у него грязная лужа могла естественно вырасти в величественный ландшафт. *И у Сокурова в «Скорбном бесчувствии» и «Днях затмения» были отдельные моменты таких поразительных иррациональных «схождений».* Но те фильмы, о которых говорим, почти всегда есть чистый муляж. Декорация. Именно так выглядит в «Жене керосинщика» весь советский быт, потому так и мешает его монотонная фактура. *Но почему это не может быть таким приемом?* Ну хорошо: декорации есть и у Феллини, но они вовлечены в иной контекст. И у Тарковского в «Рублеве» есть ангел. Но он придает всему происходящему пронзительное чувство реального. Как и пристально глядящие — и так же неуловимые для поля нашего зрения, как пошевелившееся крыло у Тарковского,— ангелы Вендерса. А у Кайдановского ангел делает само пространство бумажным. Так и в «Посвященном» есть сцены, от которых просто рождается чувство стыда — когда убогое и заросшее северное кладбище становится сценой патетического воскрешения мертвых. И лезут в глаза спортивные штаны: ну не сходится густой советский быт с метафизической проблематикой. Но есть моменты, когда получается это обыгрывание специфически советской поверхности: когда герой перед смертью моется в душе, во всем убожестве обстановки, и он гол и лыс, с обожженными бровями,— вот это настоящее, это голый человек на голой земле, но не «вообще» земле, а на этой, ощутимо конкретной. В этом есть подлинность, как и у Виноградова с его бикапоническими перформенсами. Они ведь без него самого есть ничто, декоративная музыка, без каких-то наивных и не очень чистых предметов, без его длинной полуголой фигуры. И, конечно, замечательно это у Адасинского в «Дереве», где одежда уже никак не замечается как одежда — это абсолютная редукция. И это синтез нищеты языка (соцартистского происхождения, недаром Адасинский начинал в «АВИА») — и метафизики содержания. Здесь же слишком много неточностей. И прорывы в подлинное задают такой тон, которого не выдерживают эти фильмы: как у Тепцова эта сцена в душе, как у Лопушанского съемки дебилов, так в «Спаси и сохрани» момент, когда девочка спускается в еще не засыпанную могилу, и

кладет цветы на гроб матери,— тут понимаешь, что это кадры из каких-то других фильмов, которых мы не увидели. Когда, как у Сокурова, развертывается величественный фон смерти и возникают человеческие интонации, которые и вечны, и всегда новы.

Я все время пытаюсь, когда думаю об этих фильмах, сравнивать их с «Днями затмения». Там есть полнота жизни, реальность, не поддающаяся расчленению, превосходящая художника, а не та, которой он манипулирует. Большая и «страшная» в метафизическом смысле и рождающая чувство сладостной неудовлетворенности и неисчерпанности. В этом фильме есть пространство — пустая земля, на которой разворачивается внешнее для нее действие и которая в конце фильма остается. Но эта тема земли могла бы быть и в «Жене керосинщика», земли ничьей и пустующей, и она могла бы дать всему фильму основу, потому что это тема очень реальная и непосредственно-тактильная. Но этого не получается, потому что фильм замкнут сам на себя. Его посылка и итог, как и в других, просто сливаются: что в начале, то и в конце. Пространство реальности и внутреннее пространство самого фильма как текста оказываются одинаково неосмысленными. Можно сказать, что это пространство и есть часто искомый критерий качества. Ведь сложность в том, что постмодернизм дал некое новое оправдание посредственности. Теперь она может скрываться за игрой с мифами, за интертекстуальностью, за бесконечными сменами означаемого и означающего — когда остается только верхняя часть символа, а содержание отпадает. Подменный авангард на первый взгляд очень похож, скажем, на концептуализм, в котором произведение тоже часто сведено само к себе и отсечено от всякой реальности. Ведь в концептуальном произведении, на внешний взгляд, прежде всего ничего нет. Искусство сводит себя к нулю, свой язык к немоте, свое содержание на первый взгляд к точке. Чудовищно пустые формы, идиотский язык, аппроприированная эстетика кича — и сам кич, коммерциализирующий и адаптирующий авангард: вот те два явления, которые так трудно различимы. Но важно то, что для коммерциализированного варианта остаются актуальны архаические эстетические установки. Оказывается не найденной новая локализация смыслов. Авангард же, не опирающийся ни на прекрасное, ни на нравственное, ни на личное, становится некомфортен для восприятия, которому не на что опереться: он для взгляда непосвященного просто скучен, поскольку не найден путь понимания. Всегда есть «зазор», пространство между тем, что мы непосредственно видим, и смыслом, выведенным за пределы, в которых располагается традиционное искусство. Этот смысл к нам должен прийти с другой стороны. Это, собственно, есть перспектива, путь наш, который мы должны преодолеть в вещи. И линия этого пути, грация жеста, двойственность совпадения и несовпадения, сознание ограниченности и безграничности — это и выводит нас к художественному качеству. *Поэтому так трудно возразить что-либо поклонникам этих фильмов: ведь эти фильмы оперируют сразу двумя эстетическими программами. Это не игра плоскостями и не полноценный объем, а какая-то слабая светотень. Предмет же эстетического качества по-прежнему неуловим и здесь более, чем где-либо, требует эксперта, то есть является ценностью действительно элитарной.* Мышление этих фильмов в принципе не авангардно: для этого нужно было бы отказаться от миметических задач, от описания реальности и в особенности человеческих судеб. Или же — напротив, решить подлинную, серьезную задачу познания.

Так что мне не хочется присоединяться к обвинениям этих фильмов в «интеллектуальном киче», а то это можно понять и как обвинение в «бездуховности». Скорее я бы упрекнула их в излишней «духовности». Даже и фильм Кайдановского, строящийся как безоценочный, «пустой» соц-арт (что также не спасло бы этот фильм, учитывая полную исчерпанность этого «хода»), чем дальше, тем больше патетизируется, достигая в финале апофеоза трагедийности дурного тона. И конечно, особенно вопиюще это сочетание «духовности» и «тьмы» в фильме Тепцова. *Но это специфически ленинградский вариант. Ведь там традиционно сильна такая мистико-андеграундная суггестия. Под соц-артистской и нью-вейверской внешностью там очень часто имеются в виду некие дзенско-христианские и какие там еще «верования». И всегда это имеет характер «посвящения» и «приверженности», от песен Гребенщикова чуть ли не до некрореалистов, везде есть некая мифология, аксиоматически принимаемая на веру.* Да, но макабрность некро-реалистов (заимствованная у них) тут переведена в план жуткой серьезности и одновременно декадентского «беспредела». В этом искусстве «ленинградского типа» (которое есть и в Москве) вообще соединяется подчеркнутая анти-эстетика и уж такое прямое, что задохнешься, высказывание метафизических проблем, такой серьезный демонизм или что-то в этом

роде, что оно ходит по краю, совершая постоянные рискованные диверсии в опасные зоны, но совершая их неизвестно зачем. Отсюда и апология мистического творческого опыта, культ свободного выражения себя, по сути, конечно, антихристианский, хотя и подается как таковой. Вместо идеала аскезы и духовной трезвости, который должен присутствовать, если уж берется на себя такая задача, возникает творение мира из себя, не спасение, а освобождение, совершенно в духе поверхностно понимаемой восточной мистики, сквозь призму которой и виделись за последние двадцать лет «духовные пространства» вообще.

Реальное обвинение, которое можно предъявить этим картинам и всему этому слою культуры, — это обвинение в эпигонстве.

Дело в том, что перед нами проблема не столько бесплодной эстетики, сколько несовершенства, незрелости, проблема качества. *Но это из-за невыясненности критериев не делает ее менее трудной.* Да. Ведь трудно показать, что молодежное искусство 70—80-х годов, что пост-соц-арт не сами придумали свою проблематику, но воспользовались готовой, взяв ее как некую символическую систему и сделав, так сказать, наглядной. *То есть упростив и сняв всякую истинную иррациональность.* То есть коммерциализируют, превращают в попс, и тем более, чем более серьезно относятся к своим образцам. Это есть перенесение зон исследования из одного пространства в другое, когда соц-арт существовал как форма проявления неофициального искусства, теперь же он оказывается в пространстве культуры «надземной», что для него неадекватно. Теперь уже речь может идти только о какой-то популяризации, доведении до сведения масс, хотя бы задача ставилась совершенно противоположная. Но в занимаемой им области это искусство будет казаться авангардным, подобно тому как закусочная Макдоналдс на выжженной земле Москвы предстает как ресторан.

В советском же кино вообще не существовало экспериментальной зоны, зоны авангарда. *Поэтому здесь столь многое берется из сферы иного визуального творчества, а этим «иным» является в данном случае и параллельное кино, существующее в синкретизме с другими видами искусства или же в качестве концептуального жеста, нашедшего себе киноформу.* Да, и ответ на вопрос о том, откуда взялся феномен таких фильмов и почему в них сплошные «несовпадения», лежит на поверхности: все дело в том, что в советском кино не было лет подполья — и не могло быть, разумеется, которые сформировали бы опыт, поэтику, позу художника, которые создали бы традицию и отточили язык, которые проговорили бы смысловые акценты и ходы. И вот какой можно дать ответ на вопрос об элитарном и массовом: элитарное искусство характеризуется неким отбором, рафинированностью, лаконизмом; это же искусство производит впечатление кича в силу того, что оно слишком переполнено, здесь все свалено в кучу; но кич вторичен по отношению к элитарному, а эти фильмы существуют еще в пространстве до разделения, барахтаются во тьме коллективно-бессознательного. Ведь элитарного кино у нас практически не было. Мог существовать кинематограф Тарковского, находящийся в гуманистической традиции, но не нарушающий известных границ, не акцентирующий отдельных элементов языка в качестве «действующей части вещества». И это отсутствие традиции приводит к удивительной претенциозности, к высокому слогу неофитов; это естественно, ведь нет легкости, материал не пережит, не освоен. В этом смысле меня поразила та легкость и свобода, которая существует в параллельном кино — они как будто не переболели этими болезнями, над ними ничто не тяготеет. Фильм «Постполитическое кино» братьев Алейниковых — такой противовес всем этим фильмам в свободе речи, не попадающейся ни в одну ловушку — и в четкости выбора, в последовательности... *И вот что еще лишает легкости — это я сам знаю по работе с текстом: когда все еще непереварено, то каждая фраза требует объяснения, выдвижения гор смыслов, когда еще не отработана система отсылок и все примечания перенесены в основной текст. Когда нет библиографии. А ее и правда нет.* Поэтому невредно посмотреться в эти фильмы, как в зеркало состояния нашей культуры, еще не вошедшей в нормальное русло, где все встанет на свои места, обретет необходимые формы. Поэтому трудна и наша задача: читатель этого журнала может и не знать того искусства, которое для нас является точкой отсчета. И как быть? Наш текст рискует выглядеть либо «параллельным кино», которое абсолютно эзотерично и извне может смотреться только в виде экзотического, но несъедобного фрукта (потому что неизвестно, как к нему подступить), либо таким тяжелым, перенасыщенным внутренними примечаниями текстом... *Знаешь что? Лучше пусть это будет поток сознания.*

Необходимо забыть о том,
«что у нас нет
и за границей лучше».
У нас все есть, а чего нет —
должно быть. И будет!

«Дамский мир», 1915, сентябрь

Вс. Вильчек

Семейный портрет в интерьере истории

Развитие средств массовой коммуникации, особенно экранных,— хорошая иллюстрация к одной из сентенций Екклезиаста: «...во многой мудрости много печали; и кто умножает познания, умножает скорбь...»

Мы стали всевидящими, как бог. Одно окно моей комнаты выходит во двор унылого тушинского микрорайона, второе, электронное,— во Вселенную. Но нельзя приобрести, не теряя. Плата за вездесущесть оказалась высокой — сходной с той, которую пришлось некогда уплатить за удовлетворение неуемного научного любопытства Фаусту. За обладание образами реальности мы расплачиваемся притуплением, а подчас и вообще утратой чувства реальности, привыкаем воспринимать действительность по законам зрелища.

В такой ситуации едва ли не самая главная из задач культуры — не дать омертветь душе, притупиться ощущению жизни. Это делает и «высокая», и «массовая» культура, хотя и разными способами. У «массовой», раз уж мы говорим о ней, несколько испытанных средств борьбы с «информационным авитаминозом», реанимации чувств.

Одно заключается в усилении эстетических, искусственных «раздражителей» и их периодической смене. Фильм катастроф, фильм ужасов, эротический фильм — встряска за встряской, пробуждающие эмоции и не дающие уснуть в нас природе.

Второе средство — сенсации: реальные происшествия, взрывающие рутинность будней.

Сенсационность — величина, обратно пропорциональная предсказуемости. Зоной наибольшей предсказуемости долгие годы оставалась шестая часть суши, помеченная аббревиатурой СССР. Относительно непредсказуемой тут оставалась только погода, да и то с оговоркой, что в любом случае она будет неблагоприятной для сельских тружеников. Социолог В. Шубкин некогда рассказывал мне о такой беседе с приятелем-астрономом. «Объясни, в чем смысл вашей науки?» — допытывался астроном. «В том, чтобы исследовать и предсказывать общественные процессы...» «Странно,— пожал плечами астроном.— Я понятия не имею о социологии, но могу с точностью до двух десятых процента предсказать результаты следующих выборов в Верховный Совет». Что тут могло произойти? Ну, разве что кого-то посадят или кто-то сбежит, но и это — с предсказуемостью появления рыжего среди нескольких тысяч черноволосых.

Время остановилось. Точнее — осталось лишь физическим, а не историческим временем. История, как в романе Оруэлла, сменилась «бесконечным сегодня». У Оруэлла всего лишь гиперболизировано, возведено в степень фантасмагории то, что в меньшей концентрации было нашей повседневностью, бытом, стало привычным, примелькавшимся до незримости. Стою в метро на станции «Пушкинская». Читаю отлитые в бронзе строки: «Как часто в горестной разлуке, в моей блуждающей судьбе, Москва, я думал о тебе!..» Над строками на барельефе — Москва, о которой думал в разлуке Пушкин: с пятиконечными звездами на кремлевских башнях... «Бесконечное сегодня»...

И вдруг...

Нет, это не было неожиданностью для серьезных ученых, как зарубежных, так и отечественных, хорошо понимавших, что «реальный социализм» — тупик истории, противоестественное состояние общества, являющееся не прорывом в грядущее, а выпадением в тоталитарное прошлое человечества. Ученые хорошо понимали, что современное индустриальное общество может быть только обществом рыночной экономики и представительной демократии, ибо в противном случае оно будет обречено на стагнацию и поиск врагов: «реальный социализм» может сохраняться лишь в условиях страха и постоянной внутренней или внешней угрозы — действительной или вымышленной, искусственно спровоцированной. Ученые хорошо понимали, что единственной — если исключить термоядерный апокалипсис — перспективой «развитого социализма» является не коммунизм, а глубочайший кризис, полное историческое банкротство и мучительно трудное возрождение, возвращение в семью современных демократических обществ.

Но даже самые проницательные ученые не ожидали, что процесс, исторически неизбежный, окажется настолько стремительным, настолько сенсационным. Сколько лет прошло от выхода «Покаяния» (зрители со страхом косились на наши социологические анкетки — не из КГБ ли мы?) до казни Н. Чаушеску, фактического становления многопартийной системы в СССР, превращения в сувениры кусков берлинской стены — этого железобетонного символа разъединенного мира? Четыре года? Четыре века? Большинству наших соотечественников все это еще кажется то ли сном, то ли светопреставлением. Большинству иностранцев — чудом.

Чудо — по канонам «масскульта» — должно быть персонифицировано, олицетворено чудотворцем. Поэтому бестселлером стали публикации о личности советского лидера: например, книга «Михаил С. Горбачев. Интимная биография», смонтированная из воспоминаний разных людей, свет-

ской хроники, добытых корреспондентами сведений о чете Горбачевых, десятки других очерков, интервью, статей. Предлагаемый читателям журнала «коллаж», составленный из фрагментов таких публикаций, дает некоторое представление: что и как массовые издания мира пишут о «феномене Горбачева»[1].

Расчет издателей на успех оправдался, хотя я почти уверен, что самой большой сенсацией для читателей стала абсолютная несенсационность содержания публикаций. Вместо разгадки чуда преображения мира читатель встретился с еще большей загадкой. Ни тебе жгучих тайн, ни тебе дворцовых интриг и заговоров, ни тебе сверхчеловека, гения, политсупермена. Так какая же сила разрушила «империю зла»? Кто он, непостижимый в своей нормальности, нефантастичности «Горби»?

Типичный шестидесятник из провинции. Идеалист и прагматик одновременно. Человек, безусловно веривший в святость нашей утопической социальной доктрины, но чуждый жестокости и фанатизму предтеч. Нонконформист, реформатор по духу, но в то же время прирожденный политик, умеющий считаться с реальностью. Были другие из той же плеяды «детей XX съезда», во многом похожие на него. Были столичные интеллектуалы, стремительно делавшие политическую карьеру, но слишком близкие к центру власти, слишком «мозолившие глаза», или преждевременно прозревавшие, а потому отторгавшиеся системой, уходившие в диссиденты, спивавшиеся. Были — более прагматичные: вместе с идеализмом они теряли и всякие идеалы вообще, становились циниками, как-то встраивались в систему, нуждавшуюся в их уме и таланте, но уже не могли притязать на роль ее будущих реформаторов.

Горбачев не стал ни диссидентом, ни циником, но, сочетая в себе обе эти потенции своего поколения, он оказался уникальной фигурой: перспективным функционером, сохранившим идеалы шестидесятников, номенклатурным аппаратчиком с человеческим лицом, открытым взором и разумом. Выбор историй, конечно, всегда случаен, но выбирать она может только из имеющихся в наличии кандидатов. Больший идеалист никогда не попал бы в число претендентов, меньший — не смог бы стать реформатором.

Сильная личность? Бесспорно. Но только сила эта особая. Сила, направленная на то, чтобы отказаться от философии силы, от насилия над людьми и историей, позволив восстановиться естественному порядку вещей.

(К сожалению, есть в этой упорной, упрямой силе и слабость, даже опасность. «Для меня неприемлемы ваши взгляды, но я готов отдать жизнь за то, чтобы вы имели возможность их свободно высказывать»,— как кредо философа — превосходно! Но, увы, этот афоризм мог бы служить эпиграфом к биографии и такого сильного, волевого, по-своему мужественного политика, каким был, например, Альенде. Но об этой общей нашей тревоге — потом.)

Людям свойственно жаждать чуда. Чудо свершилось: нет «империи зла», хотя зло в стране осталось и, лишенное монументальной имперской формы, стало, быть может, отвратительней и наглей. И все же у мира появилась надежда. За недолгим разочарованием: «до чего, оказывается, обычен, похож на любого смертного этот фантастический чудотворец», читателя осеняет: но не в том ли тайное тайных истории, что мир меняется к лучшему, если мерой вещей становится не полубог, не титан, не фанатик идеи, а нормальный, порядочный, здравомыслящий человек?

«Интимные биографии» лидеров — непривычный для нас, воспитанных в квазипуританском, а проще — ханжеском духе, жанр. Между тем они многое объясняют. Противоестественная система создавалась сверхчеловеками, личная жизнь которых могла бы служить сюжетом либо для Шекспира, либо для бульварных романов. Сталин довел жену до самоубийства. Калинин, Молотов, Поскребышев восседали в Кремле, когда их жены сидели в лагере. Об «интимной биографии» Берия отвратительно даже думать, а один из еще и поныне мельтешащих на телеэкране присяжных поверенных всех режимов некогда озадачил мою знакомую партийной постановкой своей интимной проблемы: «Ты что, отказываешь секретарю ЦК?!» Если бы эта фраза была произнесена не всерьез, а с иронией, автор, как я считаю, внес бы бесценный вклад в марксистскую концепцию отчуждения.

«Интимная биография» Горбачева на этом фоне сенсационна. Михаил Сергеевич, как замечают биографы, трогательно любит свою жену, дорожит ее мнением, старается не уронить себя в ее глазах. Какое это имеет значение в грандиозных процессах, происходящих в стране и мире? Наверное, такое же, как камертон в оглушительной какофонии жизни. Во всяком случае, семейные отношения четы Горбачевых, как они показаны в западной, отнюдь не склонной к ханжеству и благоговению прессе, и «империя зла» — явления несовместные.

Есть в «феномене Горбачева» и еще один, собственно экранный аспект. У каждой эпохи — свой стиль, во многом определяемый особенностями средств массового общения. Лидеры вынуждены считаться с тем, чтобы их «имидж», образ не входил в противоречие со стилем времени. Канадский культуролог Маршалл Маклюэн как-то заметил, что в век телевидения традиционные дуче, фюреры, харизматические вожди неестественны. Им необходимы дистанция, вознесенность над возбужденной толпой, общий план на экране — условия, исключающие диалог.

Горбачев — как образ — нуждается в крупном телевизионном плане; он выигрывает, когда мы

[1] Публикуемые фрагменты использованы как мифологические, а не исторические свидетельства, и редакция не ручается за их абсолютную достоверность.— Прим. ред.

видим его глаза и когда он не оратор, а собеседник. По моему мнению, Горбачев проигрывал на митингах и массовках в Литве. Но потом был камерный эпизод: в доме пожилого крестьянина. «Вы похожи на моего отца...» И кадр вдруг стал такой щемящей метафорой социальной идеи, политической мысли, трагически лишенной иных опор, что казуистикой, бесчеловечным политиканством показалась логичность аргументации оппонентов.

Конечно, политики — не слишком сентиментальные люди. Горбачев безусловно рассчитывал на пропагандистский эффект. Играл свою роль. Но это — игра-самовыражение, игра как способ не скрыть, а открыть истину о своих намерениях. Интересно сравнить. Б. Н. Ельцин весьма впечатляет наэлектризованную толпу. Но крупного плана он не выдерживает. Вроде бы говорит иногда путные, разумные вещи, называет своими словами то, что Горбачев постарался бы облечь в эвфемизмы, но, окажись перед телевизором Станиславский,— произвучало бы его классическое: «Не верю!..»

Понимаю, что субъективен. Другие могут видеть все по-иному. «Короля играет свита» — говорят на театре. В век кино и ТВ, на документальном экране и вообще в документалистике «свитой» стал исторический и эмоциональный контекст. Этим, в частности, объясняется и существенный контраст в восприятии М. С. Горбачева иностранцами и нашими соотечественниками. Иностранцы видят нашего лидера в контексте событий глобально-исторического масштаба. В принципе — замечательных, долгожданных. Мы — в контексте гораздо более конкретном и сложном.

Нам ясно, что наконец-то хотя и парадоксальным образом, но сбылось одно из предначертаний «Интернационала»: мир насилья почти до основанья разрушил не бог, не царь и не герой, а вполне земной человек, оказавшийся в критической ситуации на ключевом посту и рискнувший использовать этот ключ, чтобы отпереть врата нашего лагеря. В стране, я уверен, нет человека, который бы сомневался в том, что М. С. Горбачев руководствовался самыми благими намерениями. Но о прочем остается только гадать, вдумываясь в его статьи и речи или вчитываясь в цитируемые ниже фрагменты статей и книг, послуживших материалом для нашего «коллажа», и невольно выискивая в них некий притчевый, метафорический смысл.

Думал ли он, что выпустит из бутылки не один лишь сивушный дурман застоя, но и джинна своевольной истории? Понимал ли, открывая путь к демократии, что открывает невольно еще и ящик Пандоры? Что противоестественная система в условиях бессильной свободы начнет стремительно разрушаться, превращаясь не в нормальное современное общество, а поначалу (которое может стать и концом) — лишь в собственную противоположность. «Братская дружба» — в резню и погромы, «единодушие и сплоченность» — в вавилонское столпотворение и хаос, «торжество научного атеизма» — в повальное кликушество и мистицизм, «ум, честь и совесть эпохи» — в объект издевок, верноподданность — в агрессивность, всезапретность — во вседозволенность, «развитой социализм» — в хищную и циничную буржуазность эпохи первоначального накопления.

Был ли другой, менее рискованный путь? Не было,— утверждают многие социологи. Возможно, еще два-три года назад Горбачев оставался в плену представлений, которые типичны для либеральных партийцев со сходным теоретическим и практическим опытом. Но теперь понимает: процессы вышли из-под контроля, они объективны, закономерны, а его историческая миссия в том, чтобы тактическими маневрами максимально обезболить и обезопасить их. Так рождается легенда о Горбачеве, в контексте которой все, что бы он ни делал,— логично. Логично, что ему нужна именно такая, как есть,— за редкими исключениями — слабая, нерешительная «команда». Логичны противоречия (то утверждение, что институт президентской власти — это принижение достоинства и роли Советов, то готовность к такому шагу и осуществление его в условиях, когда уже не совсем понятно: как можно быть президентом пятнадцати суверенных государств?). Игра. Гениальная игра в поддавки с не понимающими этого оппонентами.

Романтично, но я в эту легенду о новоявленном мессии не верю. Я думаю, что другой путь и был, и есть. Я думаю, что Горбачев допустил ряд крупных просчетов, что его не центристская, не реалистически компромиссная, а половинчатая, аморфная программа реформ и нерешительность действий обернулись потерей темпа, утратой инициативы, опасным безвластием, вакханалией центробежных и деструктивных сил. Если он не овладеет инициативой, то приведет страну не к новому федерализму и демократии, а к распаду, охлократии и национал-социалистской диктатуре сегодняшних кумиров толпы. «Добро должно быть с кулаками» — это не С. Куняев, это человечнейший М. Светлов сочинил.

...Возможно, я очень несправедлив. Возможно, с высоких постов виднее. Возможно, я сильно преувеличиваю опасность бунтов, хаоса и гражданской войны в стране, начиненной ядерными реакторами и оружием. Возможно, порок моих рассуждений в том, что я мало верю, будто народ, столетьями живший в рабстве, может вот так, в одночасье, перейти к демократии и рыночному хозяйству без жесткого страховочного режима.

Поэтому я долго сомневался, тянул, когда сотрудники редакции попросили меня придумать нечто вроде рамки к публикуемому ниже «коллажу» — мозаичному портрету М. С. Горбачева как человека: не получится ли рамка слишком шероховатой, мало похожей на триумфальный багет? Хорошо ли, когда и сам-то портрет — без ретуши? Но тут вдруг вспомнилось нечто давнее-давнее, словно уже из прошлой жизни, и немного смешное.

В 1982 году я принес в издательство «Искусство» работу, в которой на примере художе-

ственной культуры — эволюции и банкротства соцреализма — показывал, что мы не обогнали западный мир, а выпали из истории, но малу-помалу начали возвращаться в нее. Вовсе отвергнуть рукопись издательство не смогло, но вернуло рукопись на доработку, потребовав обосновать мои экзерсисы ссылками на труды Л. И. Брежнева. Делать нечего: выискал несколько нечленораздельных цитат, отдал рукопись на повторную читку. Но тут по радио заиграли Моцарта и Шопена, а потом меня вызвали и сказали, что рукопись со всей очевидностью устарела и нуждается в модернизации, то есть замене краеугольных цитат. Пока ждал, когда Ю. В. Андропов выскажется на необходимую тему, пока работу заново изучали, весь советский народ вновь стал с пониманием вслушиваться в бессмертную музыку, а меня снова вызвали и сказали, что вынуждены вернуть мне рукопись на еще одну доработку — по причине отсутствия в ней прочного методологического фундамента в виде цитат из трудов К. У. Черненко. Я пошумел-пошумел — смирился. Но едва процитировал — и Константина Устиновича не стало. Меня вызывают: сам, дескать, понимаешь... Нет, говорю, простите, но я за прошедшие годы стал суеверным. А Горбачев, как мне кажется,— это наш человек. Поэтому — не стану цитировать.

...Пока не «цитируем», пока сомневаемся, спорим, злимся — будет жива надежда.

М. Горбачев, его дочь Ирина
и мать Мария Пантелеевна в 1960 году

«Вы хотите посмотреть оценки Михаила Сергеевича? Я думаю, они у нас в сейфе». Олег Средини — директор средней школы — на пятнадцать лет моложе Горбачева. Полный, но элегантный, Средини устремляется к сейфу в дальнем конце кабинета и вытаскивает классный, почти времен Диккенса журнал. Он отлистывает его до 1950 года, когда Горбачев закончил школу, и там находит написанную старательным официальным почерком, выцветшими чернилами строчку «Горбачев Михаил Сергеевич». По советской шкале оценок от 1 до 5 у Горбачева почти сплошные пятерки: алгебра, русская литература, тригонометрия, история СССР, советская конституция, астрономия и т. д. Единственное пятно — четверка по немецкому языку. «Явно его класс в Привольном отказывался учить немецкий после войны, поэтому он немного отставал по этому предмету, когда попал к нам»,— говорит Средини. По этой причине он получил серебряную, а не золотую медаль.

...«Он был бесстрашен для юноши своего возраста. Я помню, как он поправил учителя истории, а однажды так рассердился, что сказал: «Вы не хотите потерять диплом преподавателя?»— вспоминает знакомая Горбачева тех дней Карагодина.— Он был человеком, который чувствовал свою правоту и мог доказать это кому угодно».

К 1945 году трудолюбивый и усердный молодой человек уже хлебнул лиха, испытав изнурительный труд, работая наравне со взрослыми. В возрасте четырнадцати лет Горбачев уже мог управлять комбайном. Эта работа совсем не была похожа на ту, которая бывает на любой ферме на Западе и которую делают для удовольствия. Все чаще Горбачеву приходилось выполнять утомительную, но такую необходимую задачу, работая в тандеме с отцом помощником комбайнера. Это была каторжная и грязная работа. Летом палящее южное солнце раскаляет воздух до 90 градусов по Фаренгейту, и спустя десять минут после начала работы и комбайнер, и его помощник окутаны облаком мякины и пыли, в котором невозможно дышать. Зимой, когда леденящий степной ветер пронизывал все тело до костей, чтобы спастись от мороза, Горбачеву приходилось заворачиваться в солому.

...Горбачев наверняка принимал за чистую монету советскую пропаганду режима, сохраняя скептическое отношение только к тем ее постулатам, которые касались крестьянской жизни и в которых он по собственному опыту чувствовал явную ложь.

...Горбачев никогда публично не упоминал свою раннюю комсомольскую работу в Привольном, никогда он не говорил о том, как ему удалось привлечь внимание комсомольских чиновников в Ставрополе, что помогло получить орден Трудового Красного Знамени в удивительно юном возрасте, когда ему было всего лишь восемнадцать лет. Обычно такая честь оказывалась рабочим с огромным жизненным опытом.

Горбачев, похоже, заслужил эту честь прежде всего благодаря особенному усердию, которое он продемонстрировал во время сбора урожая в Ставропольском крае в 1949 году. Это, а также организаторские и политические способности, проявленные им в комсомольской деятельности, были достаточными условиями, чтобы выделить его в 1950 году в категорию исключительной сельской молодежи, допущенной в самое крупное советское высшее учебное заведение — Московский государственный университет.

...Горбачев приехал в Москву в сентябре с одним чемоданом, в меховой шапке-кубанке, с одной парой брюк на каждый день, то есть имея минимум личных вещей и понимая, что на него возлагают надежды семья, деревня и комсомольские власти Красногвардейского района Ставропольского края.

...Одним из иностранных студентов, которые поступили в МГУ вместе с Горбачевым осенью 1950 года, был Зденек Млынарж, молодой чех, который был ревностным коммунистом и страстно увлекался политикой. Млынаржу была уготована успешная карьера в Чехословацкой Коммунистической партии, где он поднялся до членства в ЦК, связав свою судьбу с реформаторами, руководимыми Александром Дубчеком. В конце лета 1968 года, когда советские танки растоптали чешское движение реформаторов, Млынарж потерял все свои посты и закончил карьеру, присматривая за коллекцией бабочек в Пражском научно-исследовательском институте. В 1977 году он эмигрировал в Австрию и теперь руководит научно-исследовательским институтом в Вене.

Млынарж и Горбачев стали близкими друзьями. Горбачев доверял Млынаржу свои личные взгляды на политику, экономику и вообще на жизнь. Откровенность их разговоров по тем временам была необычной.

«...Горбачев,— утверждает Млынарж,— пришел в университет убежденным коммунистом. Университетский опыт изучения марксизма-ленинизма сформировал его убеждения, которых он, похоже, придерживается до сих пор».

Необразованным западным жителям, для которых марксизм-ленинизм звучит как язык племени мумбо-юмбо, которым пользуются для оправдания практически принятого решения, это очень трудно понять. Горбачев чтил Ленина не только как теоретика, но как великого политического тактика, человека, который знал, когда надо наступать и когда отступать, но который никогда не забывал о конечной цели.

...Горбачев также восхищался Лениным за его гуманное отношение к меньшевику Юлию Мартову, который был противником Ленина и до, и после Октябрьской революции в 1917 году. Доверить такие мысли даже другу было опасно в те времена, но Млынарж вспоминает, как Горбачев сказал: «И тем не менее, Ленин не арестовал Мартова, а позволил ему эмигрировать из страны».

Как ни иронически это звучит, но самым популярным развлечением всех советских студентов в начале 50-х годов, когда война с Западом постоянно маячила где-то на горизонте, были американские фильмы... Марлен Дитрих, Эррол Флинн, кто знает? — возможно, и Рональд Рейган, промелькнули, как кометы, в тусклой жизни усердных советских студентов в последние сталинские дни, показав, что существует другая вселенная вне досягаемости суровых цензоров и пропагандистов. Зрителям никогда не сообщали имена продюсера, режиссера или актеров, а тем более название страны, в которой был сделан фильм. Как вспоминает Братислав Решота: «Они просто говорили: «Это зарубежная картина».

Неизменным любимцем публики был Джонни Вайсмюллер в роли Тарзана. Сериал часто показывали в студенческом общежитии на Стромынке, и всегда эти показы встречались с энтузиазмом. После сеансов коридоры общежития превращались в джунгли, оглашаясь дикими криками новоявленных советских тарзанов.

Студенты часто вступали в браки. Млынарж женился по страстной любви на чешской студентке, но брак был непрочным: еще не закончив университет, они развелись. Но этот брак тем не менее имел довольно интересное историческое значение. Соседкой жены Млынаржа по комнате в общежитии была отличница философского факультета Раиса Титоренко.

Раиса пользовалась популярностью среди студентов, была умной и хорошенькой девушкой, и, как говорит Млынарж, Горбачеву пришлось бороться за ее благосклонность с толпой поклонников. Она была на год моложе Горбачева, из семьи инженера-железнодорожника, но она явно чувствовала себя как дома среди культурных прелестей Москвы. Они познакомились на уроке бальных танцев, куда Горбачев пришел, чтобы подшутить над своим однокурсником Владимиром Либерманом, серьезно занимавшимся вальсом. Двадцатилетний Горбачев, у которого были очень приятное лицо и прекрасная копна темных волос, сразу обратил внимание на Раису. Она была умной, независимой и привлекательной девушкой. У нее, правда, был более высокий культурный уровень, но это не пугало его, а его уверенность в собственных силах, возможно, выгодно отличала его от других в ее глазах.

Когда Раиса и Горбачев познакомились поближе, она стала брать его с собой в театры и на концерты. Раису явно покорило в Горбачеве то, что Млынарж называет «отсутствием вульгарности», а также готовностью относиться к ней как к партнеру в своих делах и карьере. Это резко отличалось от несколько шовинистического и грубого отношения к женщинам многих советских мужчин и в те времена, и сейчас.

...В интервью в конце 1987 года Том Брокау из американской телевизионной компании Эн-би-си спросил Генерального секретаря: «Приходя домой вечером, вы обсуждаете с женой национальную политику, политические трудности и другие проблемы вашей страны?» Горбачев ответил: «Мы обсуждаем все». Брокау настаивал: «Включая государственные дела особой важности?» Горбачев повторил: «Мы обсуждаем все». В варианте интервью, показанном в СССР, первый вопрос был отредактирован, и получилось, что Брокау всего лишь спросил, обсуждает ли Горбачев с Раисой «вопросы общественной жизни», а второй вопрос вообще был опущен. Вероятно, советские зрители были бы шокированы, узнав, что Горбачев разговаривает с женой о «государственных делах особой важности».

...В начале 1954 года они решили пожениться. Это была скромная, наверное, типичная студенческая свадьба, без затей, с абсолютным минимумом затрат. После формальностей около тридцати приятелей новобрачных устроили праздник в углу столовой общежития. Не было никакого медового месяца. Брачную ночь провели в комнате Горбачева: соседи по комнате согласились найти другой ночлег в ту ночь. На следующий день Раиса вернулась в свою комнату.

Уверенность Горбачева в себе, ум, зрелость, широкий круг интеллектуальных интересов производили впечатление на многих студентов, которые его знали. По словам Либермана, одной из самых удивительных черт характера Горбачева было соединение убеждений преданного коммуниста и неприязнь к бюрократии. «Он был близок к нонконформизму»,— сказал Либерман в интервью. Однажды у Горбачева вызвал раздражение преподаватель, который настаивал на чтении вслух на занятии страница за страницей новой работы Сталина — вместо того чтобы обсуждать ее. Горбачев и Либерман написали лектору анонимную записку, сухо напоминая, что в группе все грамотны. Когда преподаватель нашел записку, он пришел в ярость и обвинил авторов в антисоциализме. Горбачев спокойно встал, чтобы признать свое авторство, сказал, что у него есть свои коммунистические убеждения, но что он недоволен педантичной манерой преподавателя представлять работу Сталина. Руководство проработало студента за дерзкий поступок, но никаких дисциплинарных взысканий не последовало. Лектора заменили.

...Млынарж и другие вспоминают, что Горбачев обычно дружил со студентами старших курсов, многие из которых были ветеранами второй мировой войны, но никогда не выставлял напоказ свои политические достижения, что легко было сделать, если бы он носил орден Трудового Красного Знамени. Награда помогла бы Горбачеву снискать и благосклонность преподавателей, но это, по словам Млынаржа, было не в характере Горбачева, который хотел всего добиваться сам. Хотя Млынарж признает сложность натуры Горбачева, он постоянно подчеркивает его неизменную уверенность в себе. Правда, таилась в этом прекрасном качестве и опасность: ведь Горбачев был человеком, выбившимся из низов, и мог переоценить свои возможности.

...Млынарж вспоминает также случай, когда Горбачев высказался откровенно о деятельности сек-

ретной службы. Летом 1951 года в конце первого курса Горбачев вернулся в Привольное работать на уборке урожая, а Млынарж поехал в Прагу. Оттуда он послал невинную открытку Горбачеву. Но когда открытка прибыла по назначению, она вызвала панику. Горбачев позже рассказал Млынаржу, что начальник местной милиции сам принес ему открытку — наверняка, чтобы лично разузнать о потенциальном риске, который грозил безопасности в его районе.

Впечатления о Горбачеве среди тех, кто знал его по МГУ, расходятся в зависимости от того, общались ли они близко или всего лишь видели его официальный комсомольский фасад.

У Горбачева обычно вызывали раздражение дурацкие стороны советской внутренней пропаганды. Однажды Горбачев и Млынарж смотрели вместе фильм «Кубанские казаки». В некоторых отношениях это был такой же прекрасный образец советской дезинформации, как и картина Лени Рифеншталь «Триумф воли», которая была классическим образцом нацистской пропаганды. Экран показывал улыбающихся крестьян, которые собрались за столами, ломящимися под тяжестью деликатесов. Горбачев язвительно комментировал.

«В другом случае,— вспоминает Млынарж,— когда мы изучали колхозное право, Горбачев объяснил мне, насколько несущественно было в повседневной жизни значение колхозного законодательства и насколько важна, с другой стороны, грубая сила. В то же время я знал, что он убежденный коммунист. Он никогда не был циником. Он был прирожденным реформатором».

...Лев Юдович помнит «стальной голос комсомольского секретаря юридического факультета Горбачева, который требовал исключения из комсомола за малейшие провинности, от рассказывания политических анекдотов до увиливания от работы в колхозе... Некоторые из нас считали его двуличным человеком. У него были очень хорошие отношения со студентами. Он хотел помочь некоторым из них, но когда он выходил выступать с речами, он не говорил. Он просто произносил лозунги».

В 1955 году, завершив пятилетний курс обучения, Михаил Горбачев обосновался в Ставрополе. По словам Владимира Максимова, писателя-диссидента, начинавшего как журналист в том же Ставрополе, город тогда «сводился к единственной заасфальтированной улице, был весь пропылен и не имел канализации». Для Михаила и Раисы в первое время жизнь была нелегкой. Старый преподаватель философии Михаил Чугуев вспоминает, что сначала молодая пара снимала у хозяйки летнюю комнату. «Здесь у них родилась дочь Ирина. Комната не отапливалась, и ребенок часто простужался. Пожалев жильцов, хозяйка в конце концов пустила их в свою квартиру. Раиса не забыла об этом поступке. Она регулярно навещала эту женщину, пока та была жива».

...В Ставрополе Раиса произвела настоящую сенсацию. «Она была отчасти феминисткой,— говорит Валентина Мигалюк.— Для нас это было ново. Михаил Сергеевич нередко оставался один с дочкой. Можно сказать, они действительно воспитывали ее вместе. Вообще они все делали вместе. Когда мы виделись в последний раз в Ставрополе три года назад, Раиса рассказывала, как они с Михаилом учат английский. Вместе».

...Одну его черту подчеркивали все мои собеседники: медлительность. Некоторые расценивают ее как достоинство, другие — как недостаток. Но, кажется, всех она задевала. «Он очень головной человек,— резюмирует Сергей Белоконь, главный редактор «Ставропольской правды»,— и всегда ищет компромиссное решение». Даже в начале своей комсомольской карьеры (1956—1962) Горбачев проявлял необычный для той догматической эпохи реализм.

...Но реализм карьеру не обеспечит. На самом деле неожиданный шанс Горбачева звался Федором Кулаковым. В 1960 году этот подающий надежды сорокалетний человек прибыл в Ставрополь секретарем крайкома партии. У них много общего: крестьянские корни, острый ум. Кулаков до самой смерти в 1978 году оставался крестным отцом Горбачева. В период его владычества молодой юрист, оставив комсомольскую деятельность, начинает партийную карьеру. Поняв, что для оценки урожаев зерновых и надоев молока в вотчине надо пополнить свое образование, он поступает на заочный факультет сельскохозяйственного института, где преподает его жена. «У Раисы часто бывали поздние занятия, до десяти часов вечера,— рассказывает ректор института Никитин.— Михаил Горбачев заходил за ней, встречался с ее учениками. Думаю, что все эти четыре года учиться на отлично было для него делом чести именно потому, что здесь работала его жена».

В 1966 году тридцатипятилетний Горбачев назначен первым секретарем Ставропольского горкома партии. В тот день, по словам Григория Горлова, Сергей Горбачев приехал из Привольного к сыну и спросил его: «Как, по-твоему, не рановато ли это для тебя?» Из многочисленных привилегий, полагающихся при этой новой должности, надо отметить дом на улице Дзержинского. Первый секретарь получил в наследство просторный особняк на пешеходной улице рядом с прекрасным парком Ленина. Здесь Горбачевы радушно принимают сливки провинциального общества. «Можно было прийти в любое время,— рассказывает Георгий Старчиков.— Они любили компанию. Мы слушали классическую музыку, пели, танцевали, смотрели фильмы — больше всего о войне. Михаил никогда не питал слабости к выпивке, но в компании любил откупорить бутылочку вина».

Политическое восхождение молодого партработника неуклонно продолжается. 17 июня 1970 года он становится первым секретарем Ставропольского крайкома партии — самым молодым в СССР. «Тогда его отец вновь приехал из Привольного,— подчеркивает Григорий Горлов.— На этот раз он предостерегал сына от ослепления должностью и советовал хорошо относиться к людям».

Как раз в этом и заключалась тогда одна из граней метода Горбачева. Он ведет себя как вождь-патриарх, создавая советский вариант этой роли.

...Эмигрантский писатель Владимир Максимов рассказывает о том, как ставропольский поэт обратился к Горбачеву с просьбой помочь ему при помощи его связей приобрести «Волгу». Горбачев согласился, и поэт смог приобрести автомобиль. Но затем быстро продал его на черном рынке и явился к своему другу со связями просить еще одну машину. «Горбачев обычно не выходил из себя,— говорит Максимов,— но в этом случае он наорал на поэта и выкинул его из своего кабинета, предупредив того, чтобы он никогда больше не показывался ему на глаза».

...Будущий кремлевский великий мастер общения был популистом еще в ставропольские времена. Во время «прогулки» по одному из сел Изобильненского района крайкомовский партийный хозяин спросил собравшихся жителей деревни, сколько у них детей. Поскольку это было время, когда правительство проводило активную компанию по повышению рождаемости, Горбачев был рад, узнав, что у одной женщины было шесть сыновей. Он спросил у нее, как она справляется с такой большой семьей. Крестьянка ответила, что это очень нелегко, что ей трудно даже найти дешевую, но прочную ткань для того, чтобы сшить одежду. Она рассказала, что директор магазина грубо отказал ей, когда она попросила продать ей двадцать метров ткани, сказав, что он не заставлял ее рожать шестерых детей, и поэтому она сама должна выходить из положения с одеждой и едой. Горбачев был так расстроен услышанным, что ни о чем другом в тот день не мог говорить с руководством района, распекая их за бессердечие. Директор магазина был уволен.

...Другая особенность метода Горбачева — необыкновенная сила убеждения. Об упрямстве Горбачева существует множество анекдотов, в основе которых — истории, рассказанные его другом Георгием Старчиковым. Например, он решил, что Ставрополю необходим постоянный цирк, чтобы удовлетворить потребности в развлечениях молодого населения города. В Москве Горбачеву сказали, что такому маленькому городу, как Ставрополь, не нужен собственный цирк, который город не мог содержать финансово. Горбачев собрал средства от разных организаций и затеял кооперативное предприятие по строительству цирка. Он доказал, что те, кто говорят «нет» в Москве, не правы. Цементное здание похожее на «летающую тарелку», строительство которого он довел до конца, лично часто приезжая на строительную площадку, стоит теперь на проспекте Карла Маркса.

...Старчиков же рассказывал, каким образом Горбачев иногда завоевывал расположение влиятельных персон. «Помнится, как-то осенью 1975 года в Минеральных Водах отдыхал заместитель начальника Госплана Исаев. Мы с Михаилом заехали к нему. Я затеял с Исаевым партию в бильярд. Играл я хорошо и скоро был близок к выигрышу. Исаев пришел в ярость и негодование. Улучив момент, Михаил шепнул мне: «Что же это ты делаешь? Унижаешь одного из руководителей Госплана, а от него зависит наш бюджет!» На обратном пути в машине, когда я переживал свой проигрыш, Михаил сказал мне: «Ты проиграл эту партию, Георгий, но в конечном счете мы выиграли».

Аркадий Шевченко, бывший советский дипломат, который сбежал в 1978 году в США, посетил Кисловодск в 1977 году. По его словам, репутация Горбачева как честного и деятельного человека была безупречна. Эти качества, без сомнения, привлекли к нему внимание таких завсегдатаев курорта, как угрюмый и аскетичный Суслов и не менее суровый Андропов. Согласно Шевченко, премьер Косыгин тоже чувствовал симпатию к подающему надежды ставропольскому партийному руководителю. «Косыгин и Горбачев встречались много раз,— говорит Шевченко.— Косыгин всем интересовался, а Горбачев имел репутацию некоррумпированного человека».

...Смерть Кулакова внезапно освободила вакансию в Политбюро и Секретариате ЦК. Она также убрала члена Политбюро, который в свои 60 лет был достаточно молод, чтобы считаться возможным преемником Брежнева. Андропов и Суслов, возможно, поддерживали кандидатуру Горбачева. Он был дипломированный специалист по сельскому хозяйству, а его сравнительная неопытность и ограниченный ставропольской территорией опыт власти служили гарантией того, что он не станет слишком скоро вырывать власть у старой гвардии Политбюро. Но Брежнев явно сомневался: стоит ли возвышать до такого важного поста в Секретариате кого-либо в таком молодом возрасте?

В сентябре 1978 года Брежнев со своим преданным помощником Черненко предприняли путешествие на поезде по Северному Кавказу. На станции Минеральные Воды их встречал Горбачев с председателем КГБ Андроповым, который отдыхал неподалеку на курорте. Встреча на станции в Минеральных Водах оказалась уникальной в советской истории, хотя этого не мог предположить никто из ее участников. На узкой платформе стояли четыре человека, которые будут править в Советском Союзе, сменяя друг друга: Брежнев, Андропов, Черненко, Горбачев.

Остановка в Минеральных Водах, должно быть, убедила Брежнева, что Горбачев подходящий кандидат на освободившийся после смерти Кулакова пост в Политбюро.

После 23-летнего отсутствия Горбачев возвращался в Москву.

Британские бульварные газеты приготовились к освещению довольно официального визита, который могли прервать антисоветские демонстрации. Но когда Горбачев и Раиса сошли с трапа своего самолета в аэропорту Хитроу, Флит Стрит пустила слюни и рассыпала комплименты до конца их визита.

...Горбачев поразил обычно невозмутимых британцев цитатами из Ч. Нортона Паркинсона, автора сатирического труда о нравах бюрократов и заявлением о том, что читал последний роман Ч.-П. Сноу «Коридоры власти». Он также порадовал хозяев шутками по поводу обычно очень серьезных пред-

метов. Когда его привели в читальный зал Британского музея, где Карл Маркс провел основную исследовательскую работу, готовя «Капитал» и другие свои труды, Горбачев произнес: «Если людям не нравится Маркс, пусть предъявляют претензии Британскому музею». Но он повернулся более жесткой стороной, когда консервативный член парламента попросил его объяснить преследование религиозных групп в СССР. «Вы правите своим обществом, позвольте нам управлять нашим»,— ответил он сухо.

...Конечно, Горбачев мог оставить впечатление всего лишь лучше одетого и более обаятельного варианта советских важных лиц, которые время от времени приезжали в Великобританию по приглашению. Но его репутация была не просто спасена, а создана Маргарет Тэтчер. После многочасовых горячих споров и беспощадной критики с обеих сторон она великодушно заявила: «Мне нравится господин Горбачев. Мы можем сотрудничать».

Почему Гришин потерпел поражение на пути наверх — остается интригующей загадкой. По некоторым данным, которые не подтверждены, но вполне вероятны, КГБ дал понять Политбюро, что у него были компрометирующие материалы, изобличающие Гришина в коррупции на посту шефа московского горкома партии. Этого могло быть достаточно, чтобы помешать выборам Гришина в руководители страны.

Вероятно, Григорий Романов, многолетний хозяин ленинградской партийной организации, назвал кандидатуру Гришина во время ночного заседания Политбюро. Он проголосовал бы за кого угодно, кроме Горбачева, своего главного соперника в борьбе за власть в последние месяцы жизни Черненко... Из официального сообщения следовало, что выбор был сделан единодушно, а не единогласно.

...Явно, это единодушное решение далось не просто и не легко. Кажется, только великолепная речь Громыко, холодного и обычно бесстрастного министра иностранных дел, решила исход дела в пользу Горбачева. Громыко произнес импровизированную речь, которая прославилась благодаря простому и сильному сравнению. «Товарищи,— сказал он,— у этого человека очаровательная улыбка, но у него железная хватка».

Прекрасно зная, что, когда он говорит с нефтяниками в Тюмени или хлеборобами в Казахстане, его могут видеть и слышать от Карелии до Камчатки, он с энтузиазмом принял электронные средства информации как пульт, с которого ведется перестройка. Он прекрасно себя чувствует перед камерой и усвоил простую истину, что самый лучший способ играть перед объективом — это просто делать вид, что ты его не замечаешь.

...Люди, которые с ним встречаются, говорят, что их всегда поражают его глаза. Когда он протягивает руку для крепкого рукопожатия, он смотрит внимательным, проницательным взглядом, от которого невозможно уклониться, и никто не может потом забыть этот пристальный взгляд. Глаза, сказал он зрителям в Праге, никогда не лгут.

Мир был охвачен лихорадкой «Горби» до такой степени, что опрос общественного мнения в Западной Европе иногда показывал, что Горбачев более популярен и пользовался большим уважением, чем американский президент. Горбачев даже набирал очки в Восточной Европе, где характерное для послевоенного времени чувство недовольства по отношению к советскому правительству уступило место сдержанному восхищению и иногда всеобщей любви к новому советскому лидеру.

...Выступления протестующих (против Горбачева) были всего лишь небольшой интермедией в головокружительной, почти царской атмосфере, которая наполнила Вашингтон во время встречи. В целом настроение было приподнятое. Некоторые комментаторы окрестили этот феномен «лихорадкой Горби». Продавцы кинулись продавать пуговицы «Я люблю Горбачева» и майки «Поездка Горбачева 87», местные радиостанции в программе «Лучшие 40» посвящали песни советскому руководителю. (Например, песня Майкла Джексона «Какие ты внушаешь мне чувства».) Гостиница «Марриот», где располагался основной пресс-центр для 7000 аккредитованных журналистов, переименовала свое кафе — в кафе «Гласность». Ежедневная пресса изобиловала малейшими деталями, анекдотами и мелочами, имеющими отношение к встрече, включая длину (248 дюймов), ширину (81,5 дюйма) и вес (6 800 фунтов) лимузина Горбачева «ЗИЛ-114» 1985 года выпуска.

...Помощники Рейгана заранее предположили, что внимание прессы будет сосредоточено на Генеральном секретаре и его жене, поэтому президенту посоветовали не пытаться «лезть в центр внимания». Пока Рейган оставался в тени, Горбачев провел стремительное наступление, целью которого было напрямую объяснить свои доводы американскому народу. Центральное место в его кампании принадлежало серии личных встреч с группами влиятельных американских граждан, старательно выбранных советскими чиновниками, тех, с которыми он хотел обсудить свое «новое мышление» и то, что они должны делать, чтобы это «новое мышление» поощрять.

...Джойс Кэрол Оутс позже написала в «Нью-Йорк таймс»: «Рукопожатие с Горбачевым — а точнее, когда твою руку энергично пожимает Горбачев,— создает ощущение полной уверенности, не становящейся менее сильной из-за своей абсурдности, что этот человек торопился к тебе только для этой цели, что на какое-то мгновение ты — центр его вселенной». Тем не менее, не осталось никаких сомнений, что было центром вселенной Горбачева, как только он начал свой сорокаминутный монолог в позолоченном танцевальном зале посольства. Сидя за круглыми столами, на которых стояли

белые тюльпаны и бутылки с минеральной водой, гости слушали Генерального секретаря, который в общих чертах обрисовал надежды на реформы внутри своей страны и мир во всем мире.

Ван Клиберн, который в 1958 году, будучи молодым пианистом из Техаса, завоевал приз на конкурсе Чайковского в Москве, развлекал гостей после обеда в Восточном зале. Горбачев заключил Клиберна в нежные медвежьи объятия и вызвал неожиданное волнение публики, когда он и Раиса под аккомпанемент пианиста спели «Подмосковные вечера».

Соседи и друзья долго не решались поведать, как несколько месяцев тому назад Мария Пантелеевна, несмотря на свои 78 лет, предприняла большое путешествие. Наконец один из них разговорился: «Сын, Генеральный секретарь, пригласил Марию Пантелеевну на месяц в Москву. И вот однажды утром она уложила в сумку трех парных цыплят, взяла под мышку коробку со свежими фруктами и отправилась в путь — в Кремль. А через десять дней возвращается обратно. Говорит, жить в столице — не для нее».

«Через пару дней я навестил Марию Пантелеевну,— подтвердил Григорий Горлов, один из ближайших друзей ее мужа Сергея Горбачева.— Спросил ее, почему так скоро вернулась. Говорит: «Потому, что в Москве меня никто не знает».

Уверенность, которая отличает Горбачева на мировой сцене, возможно, имеет корни в драматическом кружке в средней школе. В Красногвардейском он играл князя Звездича в пьесе Лермонтова «Маскарад» и страдающего от безответной любви Мизгиря в сказке «Снегурочка».

В драмкружке Горбачев познакомился с Юлией Карагодиной, дочерью бедной учительницы из села Ладболка. На фотографиях юных «звезд» Горбачев, темноволосый, в самодельном костюме и приклеенных усах, выглядит по-царски, Карагодина — с огромными глазами, хрупкая, с отсутствующим взглядом. Сегодня она немного располнела, прическа с начесом.

...«Однажды мы репетировали пьесу Островского «Снегурочка». Там есть место, где Снегурочка — это была я — говорит: «Дорогой царь, спроси меня сто раз, люблю ли я его, и я сто раз отвечу, что люблю». Я произнесла эти строчки на генеральной репетиции, во время которой директор школы присутствовал в зале. Внезапно Горбачев наклонился ко мне и шепчет на ухо: «Это правда?»

Господи! Я задрожала. Я с трудом могла продолжать свой монолог. Все спрашивали, что случилось, а рядом сидел улыбающийся Горбачев.

Дело в том, что он был очень хорошим актером. Он мог быть таким холодным и деловым иногда. Однажды на комсомольском собрании в местном кинотеатре перед всеми присутствующими он разозлился на меня за то, что я не закончила вовремя маленькую газету, которую мы выпускали. И несмотря на нашу дружбу, он стал распекать меня перед всеми, говоря, что я не справилась, что я опоздала с выпуском. Он даже немного накричал на меня. Затем, после собрания, он вел себя так, как будто ничего не случилось. Он сказал: «Пойдем в кино». Я была в растерянности. Я не могла понять, почему он так поступил, и я ему это сказала. Он ответил: «Моя дорогая, одно не имеет отношения к другому».

...Я смотрю реально на жизнь. Когда я вспоминаю о тех днях, я вижу это время в образе приятного острова. Иногда, когда я вижу его по телевидению, я думаю про себя: «Бедный Михаил Сергеевич, он так устал. На его плечах бремя всего мира. Если бы он только мог отключиться на десять минут и побыть хоть немного просто Мишей. Я думаю, как все прекрасно было тогда. Я вижу луну в небе над нашим селом и маленькую речушку, и все было таким чудесным».

В подборке использованы выдержки из книги «Михаил С. Горбачев. Интимная биография» ("Time Book"), статей «Горбачевы: операция обольщения», «Корни красного царя» ("Paris Match"), «Молодой Горбачев» ("The Washington Post") в переводе Р. Фоминой и Н. Кисловой. Тексты публикуются с сохранением стилистики оригиналов.

«Я» и массовая культура

Как проявляет себя человек, вольно или невольно оказывающийся сегодня в орбите массовой культуры? Подчиняется ли он «коллективному бессознательному» или в сфере господства массовых увлечений продолжает оставаться неповторимой в своих взглядах, симпатиях и антипатиях индивидуальностью, отстаивающей определенную позицию, выражающей свой жизненный опыт, свою судьбу, человеческую и профессиональную?

Пытаясь получить некий исходный социокультурный материал для решения означенных проблем, редакция обратилась к представителям различных профессий, чей индивидуальный статус уже как бы зафиксирован в общественном сознании, со следующими вопросами:

1. Что в массовой культуре вас привлекает или отталкивает больше всего (детектив, порно, популярная музыка, историческая беллетристика и т. д.)?

2. Самая привлекательная или отталкивающая звезда (автор, герой) массовой культуры?

3. Может ли быть здоровое общество без масскульта?

4. Массовое и коммерческое — одно и то же?

Дмитрий Волкогонов, философ, военный историк

1. Массовая культура, в принципе, в наше время так же неизбежна и необходима, как все атрибуты современной цивилизации. Да, это «жевательная резинка» для мозгов, но нельзя же всерьез рассчитывать, что люди могут иметь дело только с оригиналами и шедеврами... Важно лишь, чтобы масскульт имел гуманистический характер. За это нужно и стоит бороться.

2. Все «герои» масскульта одновременно привлекают и отталкивают. Как Джеймс Бонд. Не нужно лишь попадать к этим субъектам в духовный плен...

3. Увы, не может. Ни здоровое, ни больное. Просто это неизбежный признак технической и духовной цивилизации конца XX века.

4. Коммерческий фактор — «двигатель» массовой культуры, увы, очень часто «экологически» вредный. Коммерция и массовая культура ныне подобны спруту. Печально, но этот симбиоз в обозримом будущем — неизбежное зло. Но его можно держать под контролем.

Джуна Давиташвили, доктор

1. Меня отталкивает «порно», потому что это — растление молодежи. Дети быстро начинают взрослеть, а это вредно, хотя говорят, что дети рано должны все знать. Все, что интимно, это истомно сладко, это должно быть закрыто, это должно волновать. А в порнографии все открыто, и мне кажется, что происходит обратное развитие, превращение человека в животное. Дети все время смотрят телевизор, и за ними не уследишь, а они все это видят, очень рано начинают возбуждаться, онанировать. У мальчиков очень рано развивается импотенция, потому что они привыкают к женской наготе — я говорю с медицинской точки зрения.

А без поп-музыки жизнь невозможна, как и вообще без музыки. Но она должна быть высокопрофессиональна, и любой исполнитель должен вживаться в образ, а не преподносить самого себя.

Самое большое предпочтение я отдаю исторической беллетристике и фантастике, так как прошлое и будущее приводит нас в настоящее.

2. Для меня самая близкая звезда — это Стив Уандер. Зрячий, ходячий может все. Но чтоб слепой так творил! Вообще среди слепых множество выдающихся творческих личностей — они очень сильно чувствуют, им дана вечность. Я думаю, что они к тому же высоконравственны. Слепой не может сделать гадость, он прокладывает путь, данный ему Богом. Мы, зрячие,— другие люди: мы завидуем,— художник художнику, поэт поэту, стараемся один перед другим настолько выпендриться, что не замечаем той бесстыдной похотливости, которая видна другим.

Моей любимой певицей была Алла Пугачева. Если тебе Богом дан дар, значит, ты должен нести его людям с честью и благодарностью. Вспомним Клавдию Шульженко: добрая, светлая, она всю себя, свой талант отдавала воинам, защитникам Родины. А человек, который живет только ради своего имени, не может сохранить свой талант. Слава захлестнула Аллу Пугачеву. Женщина, особенно артистка, должна знать этические нормы и хотя бы считаться со своим статусом и возрастом. Слава Богу, что перестройка дала возможность пробиться талантливой молодежи, а то у нас долгие годы была только одна певица — Алла Пугачева. Эта «пугачевщина» и привела к тому, что Россия потеряла свое лицо. И какой бы театр она ни создала, она уже не переплюнет молодежь.

Я считаю, что мы, люди разных национальностей, должны сближаться и создавать тот великий театр, в котором каждый из нас мог бы на благо человечеству сыграть свою роль, ибо каждый человек — это открытая книга. Здесь «Я» не должно быть, и зависти не должно быть. Мы должны быть единой семьей перед Богом, ибо никто из нас не вечен.

Я горжусь такими нашими актерами, как Лановой и Быстрицкая, обожаю Гию Данелия и Сергея Бондарчука.

3. Нет, ни в коем случае. Массовая культура объединяет людей, делает их здоровыми и в быту, и в работе. Если сегодня мы не будем встречаться, общаться, то человек и общество умрут, и без культуры не может быть ничего ни в экономике, ни в политике.

4. Я считаю, что вообще надо открыть все границы. И пусть будет все и массовое, и коммерческое, и еще какое-нибудь... Пора разорвать эти цепи и сделать из них ветви деревьев, чтобы мы могли к этим ветвям прислониться и всем миром порадоваться их цветению. Я всегда обращаюсь к природе, а мы сейчас забыли естественные биологические связи; забыли человеческое тепло.

У меня есть призыв к женщинам: именно тогда мы сможем победить во всем, когда мать встанет рядом с сыном. Надо забыть войны! Надо перестать грабить природу! Мы все у нее забираем, делаем земные дыры, чем их заполнять? Живыми людьми? Женщины должны прийти к тому, чтобы не допустить этого.

Вот и культура должна способствовать обмену опытом всех национальностей и во имя блага всех народностей. Бог один для всех. Земля — наше ложе. Небо — наше покрывало.

Эдисон Денисов, композитор

1. Я считаю массовую культуру необходимой. Она не несет этических и нравственных функций, но все люди со временем вынуждены к ней обращаться. Когда я устаю или бываю в поездах, всегда считаю детективы. Жанр детектива в своих классических образцах уже переходит границы массовой культуры. И я могу назвать много авторов детективов, которые пишут настоящую литературу. Тот вид массовой культуры, который я считаю сейчас очень опасным для нашего общества, движущегося в сторону деструктивности и падения нравственных идеалов,— современные советские поп- и рок-группы. Я против запрета любого вида массовой культуры, кроме того, что содержит порнографию и пропаганду насилия. Но наши рок-группы утратили все музыкальные и человеческие критерии, демонстрируют полное отсутствие вкуса, и по этой причине они выполняют сейчас сильную негативную функцию в нашем обществе и опасно влияют на молодежь.

2. Если говорить о звездах в той области, которую я уже затронул, то в кульминационный период развития рок-музыки на базе этого жанра возникло много ярких личностей. Для меня одной из самых привлекательных фигур остается Джон Леннон. Это человек, обладающий огромной и неповторимой индивидуальностью, настоящий высокоталантливый музыкант, наделенный большой музыкальной и общечеловеческой культурой и несомненным композиторским дарованием. Я уверен, что его песни, как, например, и многие песни Жоржа Брассенса, Жака Бреля и других французских шансонье, будут жить долгие годы как прекрасные образцы искусства. К сожалению, многое из того, что нам показывает советское телевидение, и любимая мной программа «Взгляд» в частности, находится на противоположном музыкальном и человеческом полюсе и ничего, кроме отвращения, вызвать не может.

3. Любое общество должно иметь то, что называют массовой культурой. Я считаю музыку (если говорить только о музыке) высокодуховным искусством, но это не означает, что она не должна выполнять и другие функции в обществе. Во все века существовала так называемая «дивертисментная» музыка. Мы не должны возводить искусственные границы в искусстве. То, что нужно людям, имеет право на существование.

4. Нет. Массовое искусство может быть настоящим искусством. Если возвратиться к жанру детектива, то лучшие романы Агаты Кристи, Жапризо, Нарсежака и Буало являются настоящей литературой. То же самое можно сказать о французском шансон, о тех видах джаза, которые можно отнести к массовой культуре (настоящей границы между джазом и серьезной музыкой нет). Большая беда современной массовой культуры, в частности современной массовой музыкальной культуры, в том, что она и у нас, и на Западе стала чисто коммерческой. Очень часто эта культура низводится на уровень легкодобываемого наркотика, и в этом я вижу большую опасность для массовой культуры.

Евгений Евтушенко, поэт

1. Более всего меня отталкивает компьютеризация сознания, оглупление человека. Не важно, при помощи чего — «Рембо» или «Воров в законе».

2. Любая фигура, даже самая талантливая, идолизируемая массовой культурой, начинает невольно отталкивать. В этом смысле я счастлив, что Булат Окуджава, благодаря своей тонкости, все-таки не стал частью массовой культуры.

3. Массовая культура — это своего рода «культуризм», создающий лишь видимость силы. В большой схватке культурист может оказаться беспомощным и даже трусливым, потому что бицепсы напоказ и смелость — разные вещи.

4. Пастернак, Мандельштам, Ахматова все равно никогда не станут коммерческим искусством, даже если на их массовых тиражах государство зарабатывает миллионы. Коммерческое — это искусство, сделанное со ставкой на коммерцию. Ван Гог не задумывал, чтобы его картины продавались за 53 миллиона. Поэзия Есенина — явление массовое поскольку его читают все, от таксиста до ученого-астрофизика, и тем не менее ее никогда нельзя оскорбить термином «коммерческая поэзия».

Е. В. Завадская, искусствовед

1. Наиболее опасной в современной массовой культуре кажется мне историческая беллетристика, которая воспитывает псевдопатриотическое сознание, спекулируя на отдельных, выхваченных из контекста исторических фактах, искажая тем самым общий облик истории. Главные претензии у меня, конечно, к романам Пикуля, а также его эссе, выступлениям и т. д. Как мне представляется, этот феномен характеризует не только отсутствие глубоких знаний, но и тенденциозность, которая родит восхищение не тем, что должна любить молодежь и, напротив, отталкивает от того, что должно быть ей дорого и мило. Что касается других проявлений массовой культуры, они не вызывают у меня такой настороженности. Если говорить о популярной музыке, то сегодня нет точного водораздела между, условно говоря, классической музыкой и популярной. Я, например, не могу сказать о сочинениях Шнитке, популярная это музыка или развивающаяся в рамках классической. Она адресована очень широкой аудитории и использует очень многое из арсенала популярной музыки. Увлечение детективом кажется мне абсолютно невинным. Детектив — прелестен. Здесь главное — проблема вкуса, не то, о чем рассказывается, а то — как; если в детективе работает хороший мастер, ничего, кроме удовольствия, он доставить не может.

Вообще сам по себе феномен массовости не кажется мне чем-то абсолютно негативным. Более того, презрение к массовому, подчеркнутое стремление к элитарности, к выделению себя как творца для немногих содержит в себе нечто безнравственное. В жизни современного человека встреча с настоящим искусством, требующим сосредоточенности, контакта один на один, по времени очень незначительна. В целом же обычный человек, занятый на производстве или на службе, приобщается к языку культуры именно через массовое. Притом с развитием телевидения просто почти все становится, условно говоря, массовой культурой.

2. Привлекательных звезд в нашей массовой культуре для меня как-то не оказалось. А наиболее отталкивающей является для меня та, что претендует на всеохватность и к тому же действительно владеет этим механизмом гипнотического воздействия, почти на уровне Кашпировского. Наиболее ярким примером всего этого, на мой взгляд, является Пугачева. Для меня совершенно неприемлема ее псевдотеатрализация, ее мелодрама, ее значительность. Вообще в массовой культуре главная опасность — это пафос и псевдозначительность.

3. Мне кажется, нет. Массовая культура — это ведь не качество. Массовая культура может быть достаточно высокого вкуса. Просто в больном обществе — больная массовая культура, в здоровом обществе — здоровая. Поскольку я востоковед, приведу пример здоровой массовой культуры из своей области. Это театр. Театральное искусство Китая и Японии — абсолютное массовое искусство. В театр Кабуки ходят шоферы и академики, спектакли идут неделями, транслируются по телевидению... Здесь возникает очень важная проблема: проблема соотношения понятий «народное» и «массовое». При современной стратиграфии общества массовое совпадает с народным; как только они противопоставляются, все это вырождается в «лезгинку», «украинский танец» в шароварах, что гораздо хуже любого массового, любого коммерческого искусства, потому что лживо изначально. Так что примером массового, коммерческого и в каком-то смысле безусловно народного искусства для меня является театр на Востоке.

4. Нет, мне представляется, что нет. Продавать с выгодой для себя можно и камерное искусство: станковую картину, то или иное сочинение, адресованное узкому слушателю, произведения, достаточно сложные для массового восприятия. Здесь важна внутренняя задача; если художник творит на продажу, сознает это, то это — коммерческое искусство. Но, впрочем, я в слове «коммерческое» тоже не вижу ничего дурного. Торговля произведениями искусства не унижает художество. Еще Пушкин сказал: «Не продается вдохновенье, но можно рукопись продать». Так что здесь нет для меня какого-либо нравственного противоречия.

Юрий Карабчиевский, писатель

1. Я бы начал с попытки определения. И не столько для читателя, он, может быть, знает и так, сколько для себя самого: я пока что не знаю, что такое массовая культура. Относится ли к ней, например, классический джаз, который я, конечно же, с детства люблю? Хотя, впрочем, в детстве и ранней юности я любил и песни из кинофильмов, и сами кинофильмы (все подряд), и оперетту, в том числе непременно советскую, и романы Веры Кетлинской и Антонины Коптяевой, то есть все, что было тогда популярным и массовым.

Но если массовое — это всем доступное или, скажем, любимое большинством, то сегодня, наверное, в первую

очередь надо говорить о телевизионной музыке. Мне кажется, искусство популярной музыки, несмотря на фантастическое расширение аудитории, стало менее демократичным. Раньше исполнитель был одним из нас, ну разве что одет побогаче. В идеале, в принципе, всегда существовала сэлинджеровская возможность позвонить, пообщаться. Сегодня это исключено. Дикая прическа, пена у рта, марсианский костюм, вращение камеры, мельтешение клипов... Может, этот человек и выражает какие-то актуальные чувства и состояния, но разговаривать с ним нет ни желания, ни возможности. Да его как человека и не существует в природе, он бог, а скорее черт из машины.

Вот это и отталкивает в первую очередь — видеоклипы и всяческий прочий эстрадно-телевизионный монтаж. Все эти изощренные электронные штучки еще дальше уводят исполнителя — автора, и так достаточно уже далекого, от зрителя-слушателя. Мертвые коллажи из живых частей — как только артисты позволяют над собой такое? (Здесь я сразу же сам себя останавливаю. Что-то знакомое слышится мне в этих упреках. Я спешу предостеречь высокое начальство, которое всем у нас командует, запрещает, закрывает и увольняет: пожалуйста, не надо принимать мое брюзжанье к сведению — ни мое, ни невольных моих единомышленников, проповедников Нравственности и Морали, учителей Жизни, просветителей Общества, граждан Отечества. Это мы так, постариковски, не берите в голову. На самом-то деле,— пусть смотрит, кто хочет, мы ведь можем и выйти в другую комнату, прикрыть дверь, поставить тихонько пластинку «Светит месяц» или, допустим, Армстронга, кому что надо... Да только, думаю, не выйдем, останемся: любопытно все-таки...)

2. Самый привлекательный из сегодняшних для меня, пожалуй, Борис Гребенщиков. Умен, музыкален и ненавязчив. Хотя тут же начинаешь сомневаться: достаточно ли массов?

Самый отталкивающий — Майкл Джексон. Неприятен просто физиологически, до тошноты и мурашек по коже. Все живое, естественное, человеческое в себе, вместе со всем негритянским — выжег и вырезал. Механические прыжки, электронный голос, не лицо, а гладкий присохший струп. Вот сейчас прыгнет последний раз — и рассыплется, как стеклянный черт, после всех своих двадцати пяти идиотских операций...

3. Думаю, что нам в этой области не следует ничего прогнозировать и моделировать — хватит, наелись. Будем учитывать только факты. Массовая культура уже есть во всех свободных здоровых обществах — так пусть она там всегда и будет, и пусть они (общества) будут здоровы. Даст Бог, и наше...

4. Нет, массовое и коммерческое — далеко не всегда одно и то же. Рынок может ориентироваться не только на массовость, но и на редкость, на уникальность. Пример — изобразительное искусство, сегодняшний беспрецедентный взлет именно коммерческого к нему интереса, причем во всем диапазоне жанров и уровней, от поделки, кича, изобретательства — до действительно высокой и подлинной живописи.

А с другой стороны, ведь был же Владимир Высоцкий (тоже, кстати, при всем уважении к таланту, для меня фигура скорее отталкивающая, чем притягивающая). Эти песни размножались по стране бесконечно и бескорыстно. Хотя, впрочем, происходило это все в обществе, которое никак не назовешь здоровым... Беда с определениями!

Андрей Кончаловский, кинорежиссер

1. У нас к массовой культуре относятся безграмотно, что видно по Вашим вопросам. Что такое массовая культура в этом смысле? Что такое Чайковский, например? В XIX веке он не был так популярен, как в XX. Каким-то образом Чайковский перешагнул из категории серьезной музыки в категорию массовой культуры. В силу своей популярности. В самом вопросе кроется порочность. В нем кроется отделение целого ряда жанров от высокой культуры. Детектив, по-вашему, уже не может быть высокой литературой, тогда как Достоевский, в основном, писал детективы, криминальные романы. Мне кажется наивным деление массовой культуры на хорошую и плохую. А элитарная культура, что же, может быть только хорошей? Хотя и элитарное может быть и бездарным, и непонятным. Поэтому, когда мы говорим о массовой культуре, пользуясь вашей терминологией, меня отталкивает все и ничто не привлекает. Потому что под этим я могу подразумевать только те произведения, которые связаны с уже переваренным результатом, то, что называется «дайджест». Упрощенная для восприятия концепция меня отталкивает. Говоря «упрощенная», я не имею в виду понятное. Я имею в виду — с готовым ответом.

2. Это очень вульгаризированный вопрос. За этим видится упрощенный подход к проблеме массовой культуры. Следуя этому подходу, звездой массовой культуры можно назвать Иисуса Христа. Но есть вещи, которые могут быть понятны всем и одновременно быть великими произведениями культуры.

3. Я не знаю, что такое здоровое общество. Каждое общество имеет свои болезни, и при этом никакое общество не может существовать без масскульта. Ваш вопрос напоминает мне вопрос учеников Кампанеллы из XVI века.

4. Не все массовое является коммерческим, и наоборот. Я под словом «коммерческое» подразумеваю искреннее желание художника заработать деньги, при этом все остальные помыслы — художественные, творческие — подчинены этому желанию. Подобное желание заставляет ориентироваться на очень определенные вкусы, и художник добровольно отказывается от свободы самовыражения, от творческой свободы. Таким образом, коммерческое искусство связано скорее не с синтезом и обобщением жизни, а с анализом потребностей зрителя, в то время как истинное искусство — не анализ, а синтез. Коммерческое искусство — это скорее не искусство, а наука, профессия, которая лишь рядится в формы искусства.

Алексей Парщиков, поэт

1. В массовой культуре нас больше всего привлекает и отталкивает порно. Отсутствие языка любви стало уже древней проблемой нашего Восточнославянского мира. Я не думаю, что все упирается в цензуру внутреннего мышления. Я только предполагаю, что ломоносовская система четырех типов стилей хотя и сыграла самую главную роль в классическом понимании языка, теперь красива, как динозавр, однако таможенные препятствия между стилевыми потоками навязывают нашему мышлению совсем неприемлемые формы поведения, ограничивающие нашу свободу,— это раз; другое — фильтры языка, установленные двести лет назад, работают на лицемерие и недооценку наших конфликтов. Кино, мне кажется, недоразвито за счет пренебрежения к стадиям своей предшествующей эволюции, я имею в виду фотографию. Кино как-то начало с пафоса революционности, то есть уничтожения прошлого, и теперь, когда необходимо восстановить все уровни репрезентации приемов, естественно обращение режиссеров и операторов к «докиношным» видам абстрактной реальности.
2. Друбич — звезда тишины, а Негода в «Плейбое» целомудренна и тонка, как набоковская строчка.
3. Что значит здоровое общество? Что значит общество? Потребности общества неисчислимы, но слишком предсказуемы в силу стадности этого понятия — «общество». Я противопоставляю «язык» — «речи», «общество» — театру, лицедейству. В «обществе» только тот получает удвоенный вес, кто актерствует, порождает дубли или уничтожает их предсказуемые формы. Человек, причастный к «обществу», ищет удовлетворение в подобиях, и если это лишает его агрессии, то массовая культура необходима, потому что в ней легко уподобляться, симулировать чувства, в конце концов находить источники желания и совпадения с воображаемыми формами. Массовая культура совсем не лишена святости и действует отрезвляюще, как в гессовском «Степном волке», на человека, презирающего ее. Любая культура не переносит презрения. И вообще — возможно ли обойтись без массовой культуры, если она существует? Надо только уметь различать, где и как ведется диалог, а где эта культура монологична (но тогда она уже не-культура). Массовые виды привлекательности и удовольствия необходимы не в меньшей степени для не-масскультурных персонажей и для тех, кто делает эту «культуру». Психология масс — это падение в бездну инстинкта, так вот, появление культуры в этом зоопарке нельзя не приветствовать, потому что артисты массовых программ дают первые сигналы о существовании хоть каких-то высших начал в сравнении с безудержной стихией, стремящейся вернуть человека вспять. С другой стороны, нельзя не видеть в массовой культуре проявлений бессознательного мистицизма, шаманства и т. п. А что брежневский ЦК был лучше? Просто более закрыт, замурован, но столь же масскультурен, как и популяция вирусов. Поэтому-то он и воевал со всеми другими формами популярности, это была ревность джунглей.

Масскультура объединяет людей, как ГАИ, Общества книголюбов, метро, собирание марок и т. д. Во многих формах человеческого общения скрыты внутренние пружины, объясняющие эффект необходимости контактов. Культура, хотя и массовая, вытаскивает наружу смыслы, объединяющие людей.
4. Массовая и коммерческая культуры не всегда совпадали, особенно в России. Галич и Высоцкий были массовыми, но, сами знаете, денег за это не получали.

Дмитрий Пригов, поэт, художник

1. Граница между массовой и высокой культурой всегда подвижна. Для меня масскульт — всегда материал как для рассуждения, так и для творчества. Я пытаюсь понять, что из массовой культуры может быть переведено в высокую, и наоборот, что из высокой вываливается назад, в масскульт. Это вечный процесс. Больше всего я люблю сентиментально-мелодраматическую струю. Люблю романсы, мелодраму в кино.
2. Наиболее привлекательна Алла Пугачева. Она с невероятной оперативностью угадывает желания масс. И мне нравятся ее претензии быть высоким искусством. Это как раз та самая тропинка, по которой можно вывести поп-культуру в высокое искусство, но это доступно людям с более высоким уровнем рефлексии, как, скажем, Вертинскому. Более всего отталкивает направление в изобразительном искусстве, эксплуатирующее религиозную символику.
3. Дело в том, что если понимать культуру общества как экологическую среду, то в ней каждое явление занимает свою нишу, исполняет свою функцию, и в данном случае опасна экспансия какого-то феномена, попытка захватить все ниши. В этом смысле поп-культура очень агрессивна, и с ней надо держать ухо востро. В высокой культуре агрессивны, как правило, отдельные личности, а поп-культура агрессивна целиком.
4. Конечно, нет, поскольку коммерческое может быть и не массовым, и, как показывает наш опыт, массовое может быть отнюдь не коммерческим. Поскольку рынок искусств был у нас отменен, то, скажем, вся самодеятельность отнюдь не принадлежала коммерции. Если сейчас рынок станет диктующим фактором в нашей культурной жизни, то эти понятия совпадут, но, конечно, не на сто процентов. На Западе они совпадают в большей степени.

Аркадий Петров, художник

4. Да. Потому что массовая культура не может существовать без коммерческой направленности. Одной из основополагающих черт масскульта является коммерция. Если лишить массовую культуру материального стимула, то она, конечно, будет развиваться, но на каких-то примитивных, слабых началах.

3. Ни в коем случае. Дело в том, что массовая культура — это пища для среднего человека — среднего русского, среднего американца, среднего француза и т. д. Массовая культура как бы по карману этому человеку. Причем понятие «средний человек» для меня понятие нормальное, это герой моего творчества. И мне лично массовая культура очень близка, и я бы даже сказал, дорога. Это и кич, и примитив, и базар... Кажущаяся на первый взгляд как бы мещанской, эта культура в себе несет очень много чистого.

2. Чрезвычайно не люблю Леонтьева. В масскульте есть и свои отрицательные моменты: не очень высокий профессионализм, дешевые трюки, сладостность в исполнении или представлении, какие-то очень сопливые черты. В подтверждение сказанного, как образец перехлеста,— Валентина Толкунова. Мне кажется, что это даже рассчитано на уровень ниже уровня массовой культуры. Привлекательная «звезда» — Жанна Агузарова.

1. Каждому жанру — свое время и свое место. В определенной обстановке, под определенное настроение нужна и массовая культура, например, развлекательные шоу, поп-музыка. Скажем, поп-музыка необходима, чтобы молодежь могла выплеснуть свою энергию, вместо того чтоб направлять ее на хулиганство. Плохого в массовой культуре я не вижу ничего. Она необходима для общества.

Василий Селюнин, публицист

1. Я люблю детектив и историческую беллетристику. Первое — хороший отдых, вторая обычно содержательна и интересна мне по специальности. К порнографии я равнодушен, но при этом не вижу в ней особой беды, хотя по этому поводу сейчас много страстей. Впервые столкнулся с этим явлением лет 25 назад во время поездки в Финляндию и там обратил внимание, что если возле киосков с порнографическими журналами стоит человек, лихорадочно их листающий, то это наверняка советский турист. На Западе, где все это существует открыто, не преследуется законом, население равнодушно к порнографии, интерес схлынул, поэтому я не вижу ничего ужасного в том, что это распространяется и у нас. К поп-музыке тоже достаточно равнодушен, но дети ею интересуются, и я считаю, что будет намного лучше, если они будут слушать свою музыку, чем собираться в подъездах и хулиганить.

2. С удовольствием смотрел сериалы про Джеймса Бонда, про Рембо, хотя не отношусь к этим исполнителям как «к звездам». С интересом читаю Пикуля — написано легко и увлекательно, мне интересно с профессиональной точки зрения, поскольку я занимался историей. А тенденциозностью меня не собьешь. У меня устоявшиеся убеждения.

3. Культура нужна всякая — и массовая, и элитарная. Если под массовой культурой подразумевается нечто поверхностное, неглубокое, то и такая культура нужна. Я не разделяю панических настроений Распутина и Белова, что массовая культура как-то не так воспитывает, портит молодежь. Людям нужна разная культура.

Как-то бюро секции публицистики в ДК «Правды» собирало молодежь, ту самую, которую обычно принято ругать, а чтобы привлечь их, мы пригласили три самых популярных рок-ансамбля. Ребята пришли и с восторгом слушали музыку, а пока происходила настройка инструментов (а это довольно длинная процедура), мы могли общаться с ними. Я пришел к выводу, что ужасы по поводу нашей молодежи сильно преувеличены. Они очень славные ребята, страшные спорщики, но так и должно быть. Меня, например, эта музыка оглушила, а ребята чуть из курточек своих не вылезли — напрыгались, накричались. Да это и полезно, они ведь очень мало занимаются спортом. И вообще, старики не должны навязывать молодежи свои вкусы. Кроме раздражения, это ничего не вызовет.

Татьяна Толстая, писатель

1. Больше всего меня отталкивает «порно», хотя в принципе вся массовая культура не привлекательна. Ведь это тот самый низовой уровень культуры, который нас окружает со всех сторон. И к тому же, по определению, это не культура. Для меня культура — явление более сложное, очень особенное, элитарное. Наша массовая культура — это кич. И вообще, терпеть не могу коллективные действия.

2. Поскольку я этого не люблю, то и стараюсь не смотреть, избегать. Поэтому мало знаю. Но самое отвратительное, что я видела,— певец Малинин. Хотя предполагаю, что есть еще более омерзительные «звезды». Почему? — да тошнит от него просто, и все.

Еще сейчас появилась новая разновидность масскульта — вариации на религиозные темы: канканы, прыжки и вопли на стадионах по поводу религии. В живописи — это Глазунов, хотя я не уверена, что это вообще можно назвать культурой, хоть и массовой.

3. Думаю, может. Раньше ведь масскульта не было, а общество существовало. Дело в том, что общество может существовать и с масскультом, и без него. Я не думаю, что масскульт вреден обществу — он вреден культуре. Мне лично он противен, но большого вреда я в нем не вижу.
4. Кажется, что да. Может ли быть массовое не коммерческим и наоборот? Сейчас пока совпадает на все видимые проценты, хотя, может быть, я не права. Явление Кашпировского — явление масскульта. Если бы он выступал даром по TV, то получилось бы массовое, но не коммерческое. Дело в том, что в Советском Союзе те вещи, которые должны быть коммерческими, таковыми не являются. Но поскольку у нас деньги ничего не значат, то масскульт в некоторых своих выражениях приобретает черты массового психоза.

Д. М. Урнов, литературовед

1. Как и во всякой культуре любого уровня, привлекает талантливость: увлекательный детектив, сангвинически здоровая чувственность, мелодичная музыка, умело сделанная беллетристика, в том числе историческая.
2. Исходя из вышеозначенного критерия, ансамбль «Битлз».
3. Следует прежде спросить, какое общество является (или было) вполне здоровым? Кто живет (или жил) в таком обществе? «Старые добрые времена», обычно поминаемые, когда говорят о социальном здоровье, при ближайшем рассмотрении обнаруживают застойность и гнилость. Даже представления о Древней Греции как мире здоровья и нормы были в этом отношении пересмотрены и уточнены. Видимо, правильнее говорить не о здоровье, а об относительной жизнеспособности общества. Но вкус может быть здоровым, и проявляется здоровье вкуса не в том, что человек чуждается массовой культуры, а в том, что знает разницу между «высоким» и «низким», между подлинным и поддельным. У нас же сейчас все перепуталось, смешалось. Не беда, если с телевизионного экрана показывают полуголых девиц, плохо, когда их показывают «в очередь» с душеспасительными беседами. За некоторые кадры наше телевидение в любом цивилизованном обществе (как у нас теперь принято выражаться) привлекли бы к суду, и привлекли бы не за то, что они нечто эдакое показывают, а за то, что показывают все вместе, без разбора, комментируя с одинаковой серьезностью — на одном и том же квазиученом наречии — и результаты конкурса красоты, и итоги очередного пленума. Наши средства информации приучают путать, как говорится, божий дар с яичницей, и подобная мешанина, обрушиваемая на головы нашей публики в неизбежно обязательном порядке, есть, несомненно, симптом общественной болезни.
4. Коммерциализация, то есть внедрение рекламных роликов в самые различные телевизионные программы,— это мощнейшее средство массового распространения чего угодно, в том числе и культуры. Основное же свойство массовой культуры — общедоступность. Скажем, «Сикстинская мадонна» (сколько бы людей ее ни посмотрело) не принадлежит к массовой культуре, а почтовая открытка с изображением той же картины — принадлежит. Тут мы и видим важнейший парадокс: явление сколь угодно высокой культуры, становясь общедоступным, как бы снижается, обесценивается. Это было отмечено В. И. Лениным еще на заре омассовления культуры, в начале нашего века: когда «с базара» понесли Белинского и Гоголя, они встали в один ряд с лубочной литературой. Это явление, как отмечает Ленин, сразу же было сочтено позорным: возникли воззрения, согласно которым омассовление — это смерть культуры. Со своей стороны Ленин назвал то же явление поучительным, показывающим трудноразрешимую проблему. Упрощая все проблемы нашего развития, мы до поры до времени считали, что нас чаша сия миновала и что у нас такой проблемы нет и быть не может. В результате эта проблема (как и многие другие) застала нас врасплох. На самом деле устранена эта проблема может быть только с исчезновением неравенства, а пока какое бы то ни было социально-культурное неравенство существует, сохраняется и проблема культурного уровня. Относительно осуществимым на сегодня, как я уже сказал, является воспитание вкуса — умения видеть разницу. Кто говорит, что ему «Битлз» нравится так же, как Бетховен, тот еще не обладает развитым вкусом: искусство Бетховена никогда не было массовым; омассовление Бетховена — вульгаризация его творчества. Итак, коммерциализация — неразлучный союзник массовости, и вот о гастролях Ростроповича мы читаем наряду с ...рекламой мыла (см. «Известия», 1990, 13 февраля, с. 5).

Анкета подготовлена М. Оленевой

Глядите,
как лицо ваше выиграло
от того, что вы
положили мушку
в виде звездочки
на закругленность
вашего подбородка.
Если ваши губы бледны
и усталы от вчерашних
крепких поцелуев,
опустите лепесток алой
розы в душистый спирт
с несколькими каплями
глицерина и омойте
этим ваши губы,
не раздумывая, как крас-
ным вином накануне.
На открытом,
хрупком плече,
конечно, свежевымытом
молоком из взбитых яиц
и одеколона,
как неожиданно
пленит нас черная,
узенькая стрелка,
посаженная у левой
лопатки острием
вниз.

«Аргус», 1914, № 18, июнь.

Александр Пятигорский

Пастернак и доктор Живаго

Субъективное изложение философии доктора Живаго

Эту статью я написал десять лет назад, в другом возрасте и в другое время. Сейчас она мне кажется непростительно субъективной не из-за того, что с годами я стал объективнее, а оттого, что давно сменил одну субъективность на другую.

Пастернак, я думаю, два или даже три раза сменил стереотип своей субъективности, но Юрий Андреевич Живаго пережил эти трансформации своего творца. То, что происходит сейчас, не имеет к нему никакого отношения — и слава Богу! Роман остается замечательным во многом именно по этой причине — он идеологически и философски нейтрален.

А. Пятигорский

15 февраля 1990, Лондон

Евгению Шифферсу — с радостью.

В феврале 1975 года русисты из Кембриджа попросили меня прочесть лекцию о философских идеях в романе «Доктор Живаго».

После лекции один из членов колледжа меня спросил, о чем же я, собственно, рассказывал — о философских ли взглядах самого Пастернака, вычитываемых из текста романа, или о некотором объективном философском содержании, своего рода теоретическом «уроке», который может из романа быть извлечен. Ни то, ни другое — смело отвечал я. И вдруг подумал, что и на самом деле ни то, ни другое, а совсем — третье. В течение лекции, сам того не понимая, я говорил только о философии Юрия Андреевича Живаго, человека, на протяжении всего действия романа ведущего себя совершенно спонтанно, самостоятельно.

Живаго не был ни «двойником», ни «детищем» Пастернака (что бы тот сам об этом ни думал). Пастернак сделал его врачом и поэтом, мужем и любовником, счастливцем и несчастливцем. Он «запустил» его в книгу, в Москву, чтобы потом забросить в самую далекую провинцию и опять возвратить в Москву для невообразимой жизни и легкой смерти. Но, кроме и вне всех этих необходимых и ненеобходимых для романа (а порою до искусственности, до небрежности случайных) обстоятельств, Юрий Андреевич жил своей, наполовину скрытой от автора, призрачной жизнью. В жизни он был настолько гомункулом, что Чацкий, Онегин и персонажи «Петербурга» Белого в сравнении с ним показались бы реальными кузенами своих создателей. И если есть в Живаго сходство с Пастернаком, то оно есть лишь в романических образах и обстоятельствах, которые сам Пастернак и сделал. Остальное же и главное в Живаго — не содержалось в Пастернаке никогда, да и, по-видимому, ни в ком. Я думаю, что именно в этом несравненная удача и счастье Пастернака.

Так что же произошло с доктором Живаго? И вообще, к чему весь этот разговор? И где здесь философия, и религия, и Россия, и мир?

Забегая вперед, отвечу только на первый вопрос: с Живаго не происходило *ничего*.

Первый шаг назад

Русской культуре всегда не хватает времени. Но... выручает пространство. Поэтому мы говорим: «Московский период», «Петербургский период», «Московский период»... Так, «Петербургский» пережил даже превращение Петрограда в Ленинград. Помог москвич Бугаев. Написал «Петербург». А кончился «Петербургский» только тогда, когда Анна Андреевна Ахматова умерла, а Иосиф Александрович Бродский уехал неизвестно куда (то есть — в Мичиган, что то же самое), а москвич Владимир Николаевич Торопов написал свою замечательную «структуративную трилогию» о Петербургском периоде.

В конце концов, можно было всегда сесть в вагон или самолет и приехать из черт знает откуда в Петербург, Москву или даже Ленинград. Иногда такие поездки имеют большое, даже «культурное» значение, и самое забавное это то, что наибольший «культурный» эффект достигается именно в тех случаях, когда вновь прибывающие не включаются в «период» одной из двух метрополий, а... остаются в некотором роде самими собой, то есть провинциалами. Включение происходит незаметно. Не странно ли? И выключение — тоже. Так ведь Пастернак был человек блистательно столичный, а Юрий Андреевич по тону и

характеру почему-то провинциал. Так, когда-то далекий провинциал Георгий Иванович Гурджиев «незаметно для культуры» приехал в Москву и Петербург и спустя лет пять или шесть так же незаметно и уехал. Года за два до отъезда из Москвы Живаго уехал на Юго-Восток, хотя и прожил всю последующую жизнь на Западе. Спросили бы в пятидесятых годах у старых культурных москвичей: кто помнит Гурджиева? Кто из выживших и доживших? Я вспомнил о Гурджиеве не случайно, ибо он был для России «чужой» мистик, такой же чужой, каким стал в конце десятых Живаго. Это в России — редкий случай. Чужой — значит *наблюдающий*. Русская среда не любит наблюдения. Она любит причастных.

Наблюдение, пусть даже мистическое, есть для нее высшее оскорбление и презрение. Гурджиев, как практический мистик, просто не знал, к какой культуре принадлежал — «русской», «кавказской», «французской». Такие, как он, появляясь физически в чужом месте, прибавляют к его культуре что-то совсем не необходимое, часто даже, кажется, лишнее. Эта «лишность» выражается в безвкусице, экстравагантности или прямом идиотизме поступков, ибо поступки вытекают не из жизненных ситуаций, а из мистического типа этих людей.

Живаго знал, к какой культуре он принадлежит, и никогда не сомневался в своей принадлежности к ней. Он ее помнил, точнее себя в ней и в Сибири, но, вернувшись в двадцатигодичную Москву, он эту культуру уже не узнал. Не потому, что она была раздавлена, не потому, что она перестала быть его культурой, а потому, что она перестала быть «своей». Потому что в Сибири, с Сибири он стал ее *наблюдать*.

Живя в столице, Юрий Андреевич жил в отношении духовной культуры как бы в провинции; Россия не нуждалась в новом спиритуализме — Москве и своего было с избытком. Русская культура была и так в столичных своих проявлениях развита-переразвита. Авторы «Вех» этого не заметили, ибо они были в этом. Да и вообще, проблема русской (и всякой) культуры не в том, высокая она или низкая, и даже не в том, самобытная она или заимствованная, а в том, можно в ней жить или нет. А когда становится нельзя или трудно, тогда вдруг оказывается, что, кроме истории, существует еще и география, то есть поля, леса, просторы, реки и все такое прочее. Молодой Живаго первого тома романа жил в своей почве как трудолюбивый, культурный и образованный мещанин, готовя себя неосознанно к будущему свидетельству.

Но все-таки сам Пастернак был в высшей степени человеком культуры. И русской и всякой вообще. То же «лишнее», та «добавка», которую сделал Живаго, кажется скорее *актом неподчинения* Живаго — Пастернаку. Но мы еще вернемся к русской культуре в связи с Живаго позднее, а теперь я позволю себе порассуждать и повспоминать о русской религии в связи с культурой.

Я жутко ясно помню, как в январе 1945 года шел по Маросейке с двумя своими одноклассниками-фронтовиками, бывшими старше меня на пять-шесть лет, Петром Аверьяновым и Вадимом Лукьяновым. Вспоминая их разговор тогда друг с другом, я теперь (тогда мне было 16 лет, и я этого не понимал) считаю его первым шагом своего и по сю пору далеко не завершенного религиозного образования. Аверьянов говорил (он всегда говорил, как будто читал заранее подготовленный доклад): «То, что происходит сейчас с религией в России, свидетельствует о неизбежном возвращении к онтологическим истокам и мистическому персонализму. (Примерно то же самое через 25 лет после того говорил мне Е. Л. Шифферс.) В этом смысле любое противопоставление Православия Иудаизму, любому неортодоксальному движению или индивидуальной неортодоксальности было бы тяжелейшей ошибкой». Вадим Лукьянов спросил: «Означает ли это сознательную и последовательную философизацию религии, ее уход от традиционно организованной обрядности?» «Ни в коем случае,— отвечал Аверьянов,— но сам *исторический* опыт существования Православной церкви в России последних четырех веков показывает, что для ее церковного существования необходима полная разомкнутость. Духовная, конечно. Пусть даже ценой прекращения ее существования как строго централизованной иерархии. Посудите сами, сейчас эта иерархия гальванизирована новым военным правительственным национализмом. Это — не выигрыш для церкви, не победа, а последнее поражение. Страшнее для духа церкви не могло случиться ничего. Пусть церковь разомкнется и примет в себя и староверов, и Толстого, и Гурджиева (ему было невдомек, что Гурджиев, как оказалось, никогда и не выходил из Православия, и не был никогда им отвергнут). Ведь не извергла же она из себя пантеиста Розанова». Так я впервые узнал о существовании Гурджиева и Розанова. Вскоре после этого Аверьянов умер. Лукьянов теперь доцент на кафедре марксизма-ленинизма.

Я вспоминал об этом разговоре часто. Вспомнил о нем и тогда, когда, сидя среди добрейших людей под уютным абажуром, впервые услышал о «Мастере и Маргарите», книга еще не была опубликована и читалась вслух по неизвестно какой рукописи. Один из слушавших сказал, что теперь он понимает христианство (или Евангелие — точно не помню). Другой решил, что в этой книге искусство и религия — одно и то же. Третий предложил немедленно отправиться гулять во все места, описанные в романе, что и было тут же сделано. Сейчас легко над этим смеяться. Но тогда, в середине пятидесятых, еще не было злостного непонимания. Скорее, это была еще одна попытка «отложить» разрешение кризиса. Почти всеми, кто читал «Мастера и Маргариту», религия воспринималась в этой книге, как культура и литература, до покойного Аверьянова надо было еще дорасти. На Пасху ломились в Новодевичий. «Для меня это не религия, а красота!» — восклицал один из замечательнейших музыкантов того времени, считая оборванные в давке пуговицы. Над этим тоже не надо смеяться. «Он всем нам вернул Москву»,— говорил о Булгакове крупнейший московский режиссер. Один очень саркастический юноша сказал про всех этих людей собирательно: «Они — православные булгаковского призыва».

«Доктор Живаго» грянул, как гром среди ясного венгерского неба. Огромную роль сыграл бессознательно один простой факт: Пастернак издал эту книгу, чтобы затем умереть, а вовсе не затем, чтобы получить Нобелевскую премию, как думали и даже писали некоторые кретины. Но и понимать, и просто

читать «Доктора Живаго» оказалось много труднее булгаковского романа. Оказалось, что «культурой и искусством» здесь не отделаешься. И московско-сибирской ностальгией — тоже. Оказалось, что эту книгу невозможно свести к общему знаменателю — художественному, религиозному, этическому — любому.

Среди тех, кому «Живаго» нравился, были и такие, которые поняли, что смысл романа — в ощущении краха, крушения и что сам доктор свидетельствует об этом своими стихами и своей жизнью, которая сама и есть комментарий на эти стихи.

Только маленькая группка понявших это смогла увидеть и другое: *свидетельствуемая доктором Живаго катастрофа была не гибелью культуры, а гибелью духа, за которую те, кто ее допустили, поплатились культурой.*

Но это момент, так сказать, «субъективный». Объективность — это текст романа и внутри его — другой, автономный текст думанья и переживания «лирического доктора». В этом последнем тексте мало конкретной религии и еще меньше выполнения Закона. Нет там и плача по культуре, то есть плач «не получился», сколь бы ни хотел этого Пастернак. Почему же? Прямой ответ здесь невозможен. Но можно думать, что сама религия в то время, в том месте и в тех людях (крещеных и обрезанных) стала покидать культурные формы, стала свертываться, сжиматься, деманифестироваться, переходить в неявное состояние. Отсюда — успех «безместного» Гурджиева и европеизированного индийца Кришнамурти — в Европе. Отсюда же — колоссальное влияние Ганди, отринувшего форму традиции,— в Индии. Отсюда, наконец, печальный иронизм Булгакова, ибо его Мастер-то плакал по пустой оболочке духовного, по дому, где никто не живет. Может быть, этот «уход» (или «переход») духа и обусловил неосознанное стремление еще молодого Пастернака к редукции сложной активности. Но понять эту «объективность духа» двадцатых годов из пятидесятых было очень трудно. Особенно сразу же после смерти, из-за смерти Пастернака.

Его похороны весною шестидесятого показались мне последней «выставкой» московской культуры: этюд Шопена, десятки раз проигрываемый Рихтером, стихи, читанные Голубенцевым, надгробная речь последнего московского философа Валентина Фердинандовича Асмуса, спина Синявского... «Господи, да что же это такое делается»,— простонала милая пожилая дама, когда огромный грузовик «случайно» загородил путь погребальной процессии. «Ровным счетом ничего, мадам,— наставительно срезонировал друг моего детства, врач-гинеколог Андрей Иванович Архангельский.— Вы просто не заметили, что грузовик стоял здесь всегда. Я хочу сказать, что не было времени, когда бы его здесь не было. Этот грузовик — онтологичен».

За дамой стояло лет шестьдесят московской культуры. За Архангельским — тридцать лет поверхностной образованности, легкого советского цинизма и... той странной и случайной остроты проникновения в невиденные и незнаемые им вещи, которой иногда помогает необремененность культурой. При слове «онтология» стоявший рядом профессор Асмус посмотрел на Архангельского с таким изумлением, как будто тот заговорил по меньшей мере по-древнегречески. Ведь даже в сороковые годы сказать что-нибудь в этом роде уже означало принадлежность определенному типу культуры и образования.

Прямо с похорон я вернулся «под абажур» в семью моих старых друзей. Половина этой семьи была истреблена между 1927 и 1952, а оставшаяся половина состояла из профессоров, артистов и писателей. Вдова хозяина дома (он покончил с собой в 1930) говорила о Пастернаке: «Он внутренне был глубоко религиозен, этически, нравственно...» Другие говорили о его православии, о том, что он вернулся к православию. Я же не мог заставить себя думать о Пастернаке, но опять думал о двадцатых.

Да, на самом деле с ним мы хоронили те же двадцатые — не до и не после, не больше и не меньше, а совсем не всю «московскую культуру»! Двадцатые — с их поразительной изолированностью духовной жизни одних от культурной — других. С их изолированностью духа от культуры порой в одном и том же человеке. Двадцатые — с разнообразнейшей жизнью разных людей, необычайно причудливо соединенных в иные группы и общности, нежели те, к которым они принадлежали по рождению.

Пастернак двадцатых годов психологически принадлежал к миру нового искусства и делил с ним его особенности. И самой главной из этих особенностей было то, что люди нового искусства и новой науки тоже жили как бы одновременно на двух несводимых друг к другу уровнях — *мироощущения и мировоззрения* (эту идею впервые высказал искусствовед Игорь Голомшток). На уровне мироощущения они были великими познавателями и трансформаторами вещей, образов и понятий. Их конкретный чувственный опыт был уникален, потому что уникален был материал. На уровне мировоззрения они были создателями концепций. Чаще — их соавторами — «авторы» не занимались ни искусством, ни наукой. Концепций, объясняющих другим людям природу и цели работы ученых и артистов.

«Эка невидаль! — скажут мои современники.— Да ты что, дурак, вчера родился?» Но тут надо понять вот что. «Двадцатигодичники» не были двоемысленны (как их дети, младшие братья, да позднее и сами они, вернее — то, что от них осталось). Они думали на самом деле, что на обоих уровнях продолжают быть самими собой. В то же время они часто просто не знали о такой двойственности своего сознательного бытия и полагали, что все, что с ними происходит,— едино и органично. «Иллюзия органичности» — оборотная сторона любого конструктивизма — вот что проникало в эстетику и лингвистику не только марровскую, но и поливановскую, психологию и социологию.

В жизни элиты того времени, жизни яркой, активной и динамической, Пастернак обретал какие-то экзистенциальные смыслы (на уровне мироощущения — только!). Смыслы эти затем постепенно «испарялись» из его творчества. Еще позднее они стали исчезать и из его памяти — удерживая их, ему бы не написать «Доктора Живаго». Да, в те самые годы им, то есть Живаго и Пастернаку, едва ли было

возможно и встретиться. Живаго не часто заглядывал в бурлящий котел двадцатых годов из своего чердачно-подвального полунебытия. Почему же? Что ему мешало? Одна очень простая вещь. Во всем, что там делалось, говорилось, писалось, рисовалось, игралось,— во всем этом для него не было смысла. Может быть, его там и не было вообще?

Второй шаг назад

Итак, когда в Москву десятых годов «заглянул» Гурджиев, Бог которого был его приключением, там еще смысл был. Но сейчас мне, чтобы двигаться дальше в моем мироощущении, необходимо на время отвлечься не только от личностей, но и от мест и времен.

Роман Пастернака, если смотреть на него не с авторской и не с внутренней точки зрения, а с точки зрения постороннего наблюдателя,— покажется сделанным слегка в духе религиозного символизма. Сама композиция романа, вплоть до отъезда Живаго из Москвы, строится во времени таким образом, что события личные, вместе с московскими, российскими и мировыми, образуют как бы ряд вех. При этом сложность и загадочность символики событий — чисто внешняя, ибо автор как бы «спереди назад» знает все значенья этих событий как вех, то есть их смыслы в отношении времени, в то время как действующие лица романа прямо из кожи вон лезут, чтобы узнать, но — не могут. Но почему не могут? Этому можно найти две причины. Первая — почти все, что герои романа пытаются «распознать» в бесчисленных разговорах о событиях, все это сводится к будущему. И это, несмотря на сбивчивость и нелогичность, сказано просто и в лоб. И, может быть, именно от этой «будущности» сами события кажутся запутанными, а разговоры о них — гнетуще вязкими, это вам не божественная чистота булгаковского повествования и не поэтическая логика Блока!

Вторая же причина — это то, что все действия, слова и мысли героев осознанно или неосознанно передают их мировоззрение[1]. Я опять думаю о двойственности людей двадцатых годов и о том, что на Россию начала века Пастернак смотрел из пятидесятых, но через двадцатые. И здесь обнаруживается одна престранная вещь: у Живаго мировоззрения как бы вообще не было. То есть у него не было той, внешней его душе, общей интерпретации смыслов, которая и есть мировоззрение. Мировоззрение — это когда смыслы отражаются человеком, когда они не проходят через него. В мировоззрении смыслы, отражаясь, теряют свою онтологичность, но не приобретают персонологичность, ибо они не прошли через личность.

Из всей «свиты» молодого доктора до Москвы 1918 года добирается, кроме Тони, только Николай Николаевич, к которому лишь потом присоединяются молодые люди — Дудоров и Гордон, манекенно-символический сводный брат Живаго — Евграф и нависающий над далеким горизонтом Стрельников, в детстве — Патуля. У каждого из них — своя функция отражения смыслов. Дядя Николай Николаевич — прогрессист, понимающий, что революция необходима для социального, экономического и культурного прогресса страны. Стрельников — террорист, воплощающий негативную сторону революции. Он не бандит, а вполне сознательный убийца, понимающий, что уничтожение людей есть один из важнейших способов преобразования их жизни. Он — «инструментальное» начало революции. Евграф — воплощение некой «теневой» революционной власти (скоро она вся станет теневой); он «мистически» стоит над стрельниковыми, терпеливо дожидаясь своей очереди быть расстрелянным. Гордон и Дудоров воплощают в себе «позитивный» результат революции. Они, некоторым образом,— культурные люди, хотя сами культуру — в манере и мере двадцатых годов — производить не могут, да и вообще ничего не могут производить, кроме невообразимых пошлостей.

Посмотрите, как в эпилоге романа они «приходят» к выводу, точнее, их притащили к выводу, что война с немцами хороша, потому что реальна. А не прямая ли это «символика трансформации»? Не превратился ли здесь коренной русак и земский философ Николай Николаевич в еврея первой советской формации Гордона? Но что не удивительно — при внимательном прочтении весь этот немыслимый по тупости эпилог оказывается правдой. И не какой-нибудь там художественной, а тупой, фактической.

В описании Пастернаком смыслов в первой части романа можно заметить, что Пастернак как бы исходил из естественной сопричастности читателя атмосфере начала века, исходил из понимания читателем и того, как эта атмосфера порождала свои символические осмысления и предвиденья. Может быть, Пастернак просто принимал людей пятидесятых и сороковых годов за своих современников по двадцатым? А если так, то что это — ошибка или прием?

Интересно, что сейчас и для нас символизм как художественный принцип почти полностью бессодержателен. Но какой бы из русских «символизмов» мы ни взяли, они отражали смыслы времени и главный из этих смыслов — бессилие человека XIX века решить проблему «жизнь—смерть» на уровне эмпирического сознания — все равно какого — поэтического, сознательного, даже — религиозного.

Когда Юрий Андреевич вернулся с фронта, смысл уже начал покидать многие идеи и среди них — идею исключительности судьбы России. История быстро восполнила эту потерю, сделав бессмысленное исторической действительностью и этим практически опровергнув идиотскую формулу Гегеля. Или можно еще сказать так: смысл стал уходить из времени. В романе это выразилось в едва заметной перемене:

[1] Это хотя и банально, но очень важно, ибо с чего бы нам тогда недоумевать, читая идиотский эпилог романа? Ведь это — неорганичное — мировоззрение сделало Гордона (и других) идиотами.

люди стали говорить — и делать — совершенно бессмысленные вещи. Почему? Потому, наверное, что и до этой перемены восприятие ими смыслов было неполным, частичным. Впоследствии же всякая частичная правда превратилась в строго ей соответствующую полную ошибку. Таких ошибок было много, но все они «стягивались» к коренному непониманию двух вещей, о чем сейчас и пойдет речь.

Самый умный из окружавших Живаго в юности людей и, может быть, вообще единственный умный человек первой части романа был, конечно, дядя Николай Николаевич, который не только понимал неизбежность изменений, но и их положительную необходимость. Положительную в том смысле, что существующее мыслилось им как то, что может быть преобразовано, развито, но не уничтожено.

Его антипод, Антипов-Стрельников, коренным образом отрицал не только весь образ жизни, но и все, что было с ним связано. Включая сюда и то, что было с ним отрицательно связано. Революция для Антипова была объективным этическим актом мести. Антипов — этически, то есть только этически, ориентирован на революцию как на высшую цель, как на ценность, рядом с которой не может и не должно быть никаких других ценностей. Все другие ценности должны были из нее как бы автоматически возникнуть либо как нечто побочное и вторичное, например, культура, либо как конечный, постоянно отодвигаемый во времени результат, например счастье. У него хватало ума понять, что сама революция — не этична, что она есть причина этики завтрашнего дня, то есть той этики, которую имела в виду Лариса, называя Антипова «самым честным человеком на свете». Но вот что замечательно! Как для Веденяпина, так и для Антипова, как и вообще для большинства писавших, говоривших и думавших, ожидаемая революция была вещью совершенно объективной, над- и внеличностной («революция была тогдашним, с неба на землю сошедшим Богом»). Каждый надеялся, что она ему чего-то даст, или боялся, что она его чего-то лишит, но все и всякое думанье о революции совершалось в «терминах другого». О ней оказалось невозможным думать в своих словах. Думали о «ней», о «них», о «нас», наконец. И так буквально у всех — у Белого «оно», у Блока, у Брюсова, у Маяковского. Не хочется повторять банальности, но в тогдашнем мышлении о революции можно увидеть нечто от призывания «сил зла», от извращенного мистицизма.

Так вот, первая ошибка, первая «непонятная вещь», была очень проста. Думая о революции, они понимали, что кто-то будет убивать кого-то, но они не поняли, что это их будут убивать и что они будут убивать. В том великом, может быть, самом страшном выборе, который был предоставлен героям романа и человечеству, — выборе между «убивать» и «не убивать», они решили — убивать коллективно. То есть фактически люди убивали и умирали — индивидуально, но этот «факт» был закрыт от большинства массовой безличной формой убийства. Хорошая практика, которую «по инерции» перенесли с немцев на своих же русских,— «...повернем в другую сторону».

Итак, смысл номер один ясен, как Божий день — победа сил зла над душой отдельного человека. Но этот смысл отражался в умах людей, как глобальная объективность рока.

Когда Живаго вернулся с фронта в холодную Москву, то ни с кем он так не хотел говорить о «смысле всего», как с Веденяпиным. Но оказалось, что Николай Николаевич весь как-то скис, слинял. Говорил больше по инерции. Что-то получалось «не совсем так». И Живаго, не ждавший революции раньше и не спешивший ее ругать, когда она произошла, стал подозревать, что это с людьми и им самим «что-то не так», а не с революцией. С революцией — все было в «порядке»! Готовность стать палачами или жертвами пряталась за сугробами незабвенных арбатских переулков. Тогда-то вдруг и оказалось, что доктору с семьей в Москве не прожить — с голоду помрут. Хотя, казалось бы, все тот же «механический» брат Евграф мог бы помочь им прожить, как он «помог» им уехать к черту в пекло, в Сибирь.

Секрет этого житейского парадокса, как и многих других нелепостей романа, в том, что смыслы уже проходили через Живаго. Не отражались, а проходили. Он, испугавшийся за семью, что ее не прокормить, на самом деле испугался той черной силы безличного душегубства, которая шла из Петрограда и Москвы, обгоняя медленно движущиеся поезда на Восток, на Юг, куда угодно. И то, что окружавшими Живаго людьми начало восприниматься как торжество чужой силы, сам доктор начал ощущать, как поражение своей. Это и был тот смысл деиндивидуализации, который люди отражали на уровне мировоззрения. Люди, уже отказавшиеся от себя во имя целого и не понимавшие, что это «целое» вошло в пустоту, образовавшуюся в том месте, где погибло их «личное».

Будучи далеко не средним человеком, Живаго не собирался брать на себя ответственность за войну, революцию и гражданскую войну. Объективный смысл событий проходил через него как свидетеля. В происходящем он видел не правоту или справедливость, а истину. Точнее говоря, он свидетельствовал своими глазами, а не зрением других, что ее — нет. А уж где ее нет, там может произойти что угодно. Очень смешно, что первые «тайные» списки «Доктора Живаго» появились в Москве почти одновременно с романом Хемингуэя «По ком звонит колокол», изданным тоже «полутайно», то есть с грифом «для служебного пользования» и в нумерованном количестве экземпляров.

В обеих книгах герой оказывается среди сражающихся «за свое», но не «его» правое дело. Притом, конечно, что у Хемингуэя герой приехал сражаться сам, а пастернаковского героя партизаны украли по дороге от любовницы к жене и «поместили» воевать с белыми. Оба кончили «свою» войну крайними пессимистами. Но у них был совсем разный пессимизм. Джордан смотрел на испанцев, видел жестокость и бессмысленность и... стрелял. Юрий Андреевич смотрел на себя и видел, что на поляне, где идет бой, смысл просто не может присутствовать, и... не стрелял,— то есть только и выстрелил, чтобы ранить несчастного мальчика и затем его выходить и спасти — и не замечательно ли, что травля Пастернака была открыта в советской прессе полностью процитированной именно этой сценой? И не только истины, но и проблемы такой в том месте уже не было давно. Проблема «испарилась» в первые месяцы после Октября вместе с традиционной русской манерой спора о ней. Но все ж таки Юрий Андреевич еще спорил, когда, подъезжая к своему медвежьему углу, доказывал Самдевятову:

«Политика ничего не говорит мне. Я не люблю людей, безразличных к истине». Но, заметьте, в живаговском восприятии это не означало, что люди потеряли интерес к истине из-за политики. Скорее, они были безразличны к истине, и оттого она перестала быть с ними.

Но что же, о, Господи, делали они все вокруг Живаго! Почему все их поступки и слова были так бездарно бессмысленны? Зачем добрый и тонкий Николай Николаевич врал самому себе, что кое-как все может наладиться? Отчего обаятельная Лариса, сидя в идиотском сибирском городе, учила марксизм и между двумя пожарами (город горел) убеждала Живаго, что ее муж-садист — самый честный человек на свете? И какой леший заставлял Самдевятова, образец «бывалого» человека», пороть чушь про «историческую необходимость», когда уже много месяцев подряд единственной необходимостью была «необходимость выжить»? И откуда взялся «социалистический идеализм» кóмандира партизан Ливерия, когда сам он уже давно превратился в истерика и наркомана?

Живаго знал ответы на эти вопросы еще до того, как события и ситуации сами их ему задали. Ложная направленность на будущее, извращенная эсхатология, позднее переименованная в «исторический материализм»,— она не просто делала людей невосприимчивыми к истине. Она соответствовала характеру и масштабу сознания этих людей.

Живаго понял в революции то, чего не решился в ней понять Николай Николаевич, что она реально отвечала умонастроению определенных и очень широких кругов России. Мысли, слова и поступки оставались, по видимости, осмысленными, пока революция не выявила своего объективного. А это случилось почти сразу же, то есть как только вступили в игру ее спонтанные силы. И почти сразу же после революции, точнее, в ходе и развитии гражданской войны, отрицание прежней социальной действительности, прежней культурной традиции и прежнего образа жизни («прежний», значит — «существующий»!) стало превращаться в отрицание человеческого в отдельном человеке. «Человеческие законы цивилизации кончились. В силе были зверские. Человеку снились доисторические сны пещерного века».

Наблюдая картину всеобщего озверения, равно у красных партизан и колчаковцев, Живаго видел «частицы каких-то неведомых, инопланетных существований, по ошибке занесенных на землю», видел «...что-то нездешнее и трансцендентное». Этот смысл «расчеловечения» был Живаго настолько ясен, что ему даже не приходило в голову, скажем, критиковать «новый» общественный строй, новую «систему». Это было бы таким же идиотизмом, как, например, критиковать «систему снабжения» населения хлебом. Ну какая там, к черту, «система», когда хлеба просто нет! И, пробираясь вдоль занесенных снегом вагонов, Юрий Андреевич думал о том, что нормальная жизнь *невосстановима*, ибо людьми не просто *нарушен закон*, но они *не хотят истины*. Ни палачи, ни их жертвы — им не до нее! Что до немногих затаившихся, то им — страшно, и они закутываются в толщу мыслей и слов, теперь ненужных. «Один раз в жизни он восхищался безоговорочностью этого языка и прямотой этой мысли». Закон можно восстанавливать — жизнь от этого не вернется.

Возвращение к Москве

Похороны Пастернака были событием, которого не придумаешь. Частичным доказательством этого может служить тот факт, что кто бы об этом ни рассказывал, получается совсем непохоже на рассказ другого. И может быть, единственным человеком, который мог бы это выдумать, как это было бы на самом деле, был Михаил Афанасьевич Булгаков. Пусть я преувеличиваю, но Булгаков, по-моему, мог выдумать что угодно, и это почти всегда оказывалось правдой. Он был кроме того что чудный писатель еще и совершенный артист. Отсюда — престраннейшее обстоятельство — его герои всегда под светом. Огни рампы в театре, огни люстр в зале, огонь в камине, свет из-под абажура в гостиной. Все, кого он любил, помещались в замкнутом освещенном пространстве, а вокруг — темно. Греза драматурга и актера никогда не оставляла его.

В эти годы «проблема смысла» уже давно исчезла. Люди, заполнявшие зрительный зал Эрмитажа или обеденный Грибоедовского Дома, не были для Булгакова ни людьми света, ни людьми тьмы. Они были отмечены той блеклой межеумочностью, которая в случае «высокого культурного уровня» делала их разве что «ярко-серыми» — не более того. В любом случае они не годились для «готического ада» булгаковского воображения (о рае вообще вопрос серьезно не ставился). Сам Мастер был гораздо более сосредоточен на жизни, чем Живаго, хотя его жизнь была бесконечно беднее живаговской, а может быть, именно по этой причине. Ибо не только смыслы ушли, но и события кончились[2]. Это кладет грань между двадцатыми и тридцатыми.

Воланд вводится в Москву как воплощение отрицательной нравственной философии. В этом времени и месте для него нет ни преданных адептов, ни достойных врагов. То есть там есть, конечно, жители, которых можно было бы по-человечески ненавидеть, но Воланд — не человек. Формально (и по эпиграфу) в Воланде как бы продолжается мефистофелиана. Но у Мефистофеля гётевского были реальные жертвы и сильные соперники. Воланд же проказничает в «поле недействительности». Это — первый шаг булгаковской интуиции. На фоне непроходимой недействительности «рыцарь зла» — великолепен (его зло — действительно!). В итоге оказывается, что и Мастер, и Маргарита, как бы это выразиться... не по Воландовой части.

И тогда Булгаков делает второй шаг, открывая нам свою финальную выдумку: «Они не заслужили

[2] Отсюда такое «естественное» и едва заметное в романе событие, как выигранные Мастером деньги (почти как деньги, реально «отмерившие» срок жизни Кьеркегора!).

света. Они заслужили покой». Здесь — ни гётевского «спасена!», ни спора над трупом Фауста. Решенье бесспорно: Мастеру и Маргарите отведено «третье место» — покой. Покой грезы. Отдых от мучения, причиняемого недействительностью, ибо она не просто бездушна, а свирепа, садистична. Должны пройти годы, пока человек отдохнет. Но какой человек? И здесь мы переходим к третьему шагу булгаковской интуиции, к еще одной выдумке, которая-то и возвратит нас опять к Живаго, но фигурирующему уже как бы в другой линии своего существования и мышления.

Булгаков выдумал... психиатрическую больницу. Да еще какую! Ослепительно чистую и с новейшим оборудованием. Почему? Зачем? Но не любопытно ли, что почти все персонажи романа сходят с ума? Некоторые постепенно. Другие сразу. Некоторые на время. Кое-кто до смерти. Но все — по-настоящему, не фигурально. Причина очевидна. Почти всякий человек, живущий во времени и месте, где нет действительности,— потенциально неуравновешен душевно. И достаточно легкого соприкосновения с реальностью смыслов (в данном случае все равно, с реальностью Зла или Добра), чтобы он стал безумным. Так стали безумными Мастер и Маргарита, коснувшись Правды Добра о Христе; Мастер — сам, Маргарита — через ее любовь к Мастеру, а затем через «контакт» с Воландом. Тысячи людей, безумные, бегут из Эрмитажа или поют хором и не могут остановиться. И они фактически — безумны от мгновенной только причастности к веселой воландовской тьме. Мастер и Маргарита просто не могли вынести Света и, уже обезумев, встретились с Воландом (и все это такая «московская» карусель, совсем не похожая на гофмановскую фантасмагорию!). Так, с театральной незамысловатостью Булгаков придумал этот «механизм» превращения «серого жителя» в человека ценой клинического сумасшествия.

Живаго, как его выдумал Пастернак, был человеком той эпохи, когда «смыслы» еще жили. И даже когда они отрицались в диком смертоубийстве гражданской войны, там еще было *что* отрицать и *кому* отрицать. И даже когда,сидя в своем варыкинском «сельскохозяйственном» затворничестве, он знал, что смыслы уходят — он знал и другое, гораздо более важное — то, что без них он просто *не может жить*. Он ведь был приемником смыслов, а потому и не мог без них жить. А если сказать еще точнее, без них он *только и мог что жить*. Но в том-то и дело, что Живаго не был «человеком жизни» (как Мастер, при всем его чудачестве), а был «человеком смыслов». Парафразируя самого Пастернака, я бы сказал, что Юрий Андреевич был фатально нетипичен. Лишившись смыслов, он не мог «окунуться» в жизнь,— он мог лишь в нее «провалиться». Итак, его роман с Ларисой — первый «провал» в жизнь, партизанский отряд — второй, женитьба на Марине — третий. Здесь совсем не важно, что он делал сам, а что его заставляли делать внешние события. В нашем сравнении его с Мастером важно, что он не стал безумным. Напротив, по мере того как уходили смыслы, жизнь осознавалась им все яснее в ее смысловой перспективе. При этом не существенно, понимали ли его другие или нет[3]. Он был достаточно уравновешен, чтобы понимать. Быть же уравновешенным в жизни не входило ни в его «фатальный тип», ни в авторский замысел, и не потому ли он, вместо того чтобы как Мастер сидеть в психбольнице, походя пишет о влиянии условий жизни на образование инфарктов? А вообще-то он живет в Москве двадцатых годов, после того как выбрался из Сибири,— без надежд. Вернее сказать, надежды были, но вялые и не его, а придуманные для него Пастернаком. В те несколько страниц, обнимающих «восемь или девять последних лет его жизни», Пастернак вложил не только эти надежды, но и мечту, тоже вялую, слабенькую, о культуре и, более того, буквально «заставил» Юрия Андреевича продолжать род, ибо ничто не должно прерываться! Не стоит говорить, что подобный «ход», в случае Булгакова совершенно невозможный, был бы по меньшей мере издевательством над действительно больным Мастером. А все оттого, что Живаго был здоров. Всегда здоров, пока не умер. Он знал, что лишь в редких счастливых случаях наблюдателю дано уловить в событиях и страхах действительности симптомы тех Высших Сил, которые если хотят, то проявляют себя, а не хотят, так проявляют через события свое отсутствие, и попробуй увидь в этом наказание или надежду!

Книга Булгакова — это последовательность, а не смесь отчаянно безнадежного и безумно смешного. Он бесповоротно чувствовал, что всему уже давно — крышка, хотя надеялся почему-то, что еще попишет и попредставляет. Живаго, напротив, чувствовал, что если даже люди будут писать замечательные стихи или ставить удивительные пьесы, то все равно или даже тем более — крышка, ибо это уже не имеет значения, кто что сделает. Для Булгакова же, как и для самого Пастернака, в отличие от Живаго, во всем этом оставалась еще бездна значения. И оттого вся легендарная история со звонком Сталина Пастернаку насчет Мастера Мандельштама, вне зависимости от того, была ли это правда или интеллигентская московская «параша», кажется мне собачьей комедией. Комедией, где актеры — люди, с которых уже давно сняли головы, а они хором плачут по волосам и спорят, кто первый[4].

---

[3] Конечно, Тоня не понимает его, как «человека жизни». Но это русская традиция: все должны понимать друг друга, таков постулат. Лариса вторит ему, но это жуть как неинтересно. Пастернак был совершенен в своем монологизме. Его герои говорят каждый свое, а думают, что разговаривают друг с другом.

[4] Самое забавное и мрачное в этой легенде, то, что в центре ее действительно стоит слово «мастер», применение которого, по крайней мере в современном русском, к поэту или прозаику — претенциозно и случайно. Но ведь сам-то Сталин, реальный или вымышленный, в этой истории был типичным представителем сложившейся в восьмидесятых годах прошлого века русско-кавказской колониальной культуры, в которой подобное выражение звучало вполне адекватно. Об этом свидетельствует очень частое употребление этого слова Гурджиевым (бывшим, по его словам, соучеником и знакомым юного Джугашвили) и его учениками. «Гурджиев был не... просто писателем. У него была другая задача. Гурджиев был Мастер. Само понятие «Мастер», столь близкое Востоку, с трудом воспринимается на Западе». Gurdjieff G. Meetings with Remarkable Men». London, 1971, p. X.

Живаго не воспринимал двадцатых годов Пастернака и Маяковского, Малевича и Мейерхольда[5]. Он не воспринимал и двадцатых годов расправы с «белой гвардией» и церковью, годов, когда крестьянство начали «подводить» к коллективизации. Он не видел элитных взлетов и массовой деградации. Он видел «середину» того времени в своих старых друзьях Дудорове и Гордоне и думал: «Единственное живое и яркое в вас — это то, что вы жили в одно время со мной и меня знали». Он видел в них будущих булгаковских персонажей, зная, что *от кого ушла истина смерти, тот будет обречен на выживание и станет добычей страха смерти*. Однако духовный нейтрализм Юрия Андреевича проявился не только в невосприятии им двадцатых. Он не жалел и о девятисотых. Дух «свертывался» слишком быстро, и воскресить его оказалось возможным только в отдельной жизни и в особом месте. Плакать, собственно, было не о чем. Когда Гордон упрекал Живаго за пренебрежение к Марине (третья жена Юрия Андреевича), тот отвечал: «...у меня нет с ними разлада, я не веду войны ни с ними, ни с кем бы то ни было». Это несколько буддистическое высказывание Живаго не означает ни того, что он был в мире с окружающими, ни того, что он не был в мире с самим собой. Ему ни к чему было себя отстаивать. Его опыт лежал вне сферы отношений — как личных, так и социальных. Последние деградировали полностью, тогда как первые в московско-ленинградской действительности тридцатых годов стали заменять собой все остальное. Отсюда отчаяние любимых героев Булгакова. Они молят и молятся вместе с ним: «Мы согласны на все, но дай же, Господи, дай нам вместе пожить еще немного под нашим абажуром!» Таков был их крик.

О вещах посторонних и поздних

Написав «эпилог», Пастернак отдал дань жизни — своей собственной и — романа. Но ведь доктор «предупреждал» автора, что без него все остальные действующие лица — ничто. Мало того, что они говорят на каком-то неописуемом полуинтеллигентском волапюке, но они просто не знают, что им говорить. Пастернак, конечно, в этом не виноват: ведь невозможно, чтобы убили или посадили всех, поэтому кто-то должен был остаться и говорить что-то. И тут обнаруживается странная вещь. У таких, как Дудоров и Гордон, осталась формальная память. То есть они помнят слова, имена, встречи, обстоятельства, смерти, но... у них отсутствует опыт. Не какой-то там мистический или духовный, а самый элементарный, жизненный. Он из них исчез, или его в них не было никогда. Циничные молодые люди «нового склада», начавшие появляться в Москве и Ленинграде в конце пятидесятых и завершившиеся в своем «формировании» в шестидесятые, гораздо меньше, несоизмеримо меньше пережили и мало что помнили. Но что они помнили, то помнили крепко. Их скептицизм в отношении всякой социальности, даже духовной, их коренное недоверие к закону и справедливости если не всегда справедливы, то, во всяком случае, исторически и экзистенциально оправданы.

Современники Живаго по дореволюционной его жизни, те, кто дожил до его смерти и пережил его, жутко боялись социального одиночества, может быть, даже сильнее, чем Советской власти и возможной культурной изоляции. И, я думаю, те из них, кто все-таки прочитал «Доктора Живаго» в ранних шестидесятых, не смогли увидеть в самом докторе предвестие одной исключительно важной тенденции — русской или вселенской — пока трудно судить. Я имею в виду привыкание людей к такой жизни, где религия будет существовать как форма индивидуального, а не общественного сознания.

Турбины «Белой гвардии» Булгакова верили, точнее, хотели верить, что сохранятся как личности, потому что еще могли смотреть на все происходящее как на стихию. Конечно, в «новых» условиях господства этой стихии их скромный прежний религиозный опыт не мог бы развиться, то есть его бы не хватило на осознание объективного смысла этой стихии. Но, может быть, его бы хватило на продолжение их нравственного и культурного существования, на «оборону». Однако Мастер уже не мог верить в такую возможность. Слишком краткий срок был ему дан для его собственной духовной революции, революция настоящая была весьма дальновидна и позаботилась, чтобы у таких, как Мастер, времени было в обрез, счетом на минуты. Пастернак же сумел так «спроектировать», вернее, «ретроектировать» Живаго, чтобы тот со своей духовной философией одиночки смог бы дать образец индивидуального религиозного опыта в условиях оптимистической «культурной революции» двадцатых годов.

Пастернак сам не был таким в двадцатых, но в своей ретроспекции из пятидесятых он восстановил себя в Живаго таким, как если бы сам он умер в конце двадцатых, ненамного пережив доктора.

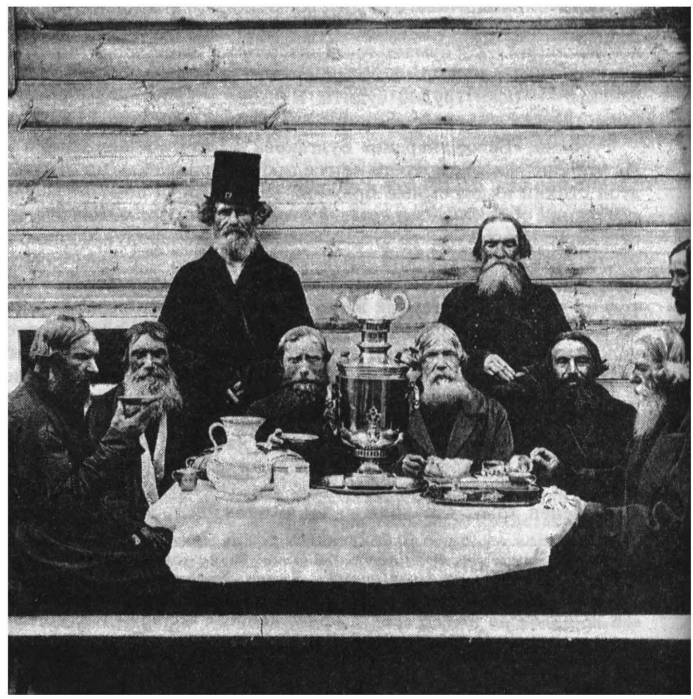
Тот опыт индивидуального восстановления религиозного сознания, который совершается с пятидесятых годов в России, обрел свое поэтическое начало в Живаго. Пастернак, как личность сугубо монологическая, не был чуток к современности последних лет своей жизни. В этом уже был залог его свершения. В результате чуткости может появиться разве что «Оттепель» Эренбурга[6]. Но как раз своей нечуткостью он оказался современен тому, что должно было произойти в духе времени и в душах людей.

[5] Не странно ли, что, даже размышляя о новом урбанистическом искусстве, вдохновленном Москвой, Живаго вспомнил «о символистах, Блоке, Верхарне, Уитмене», но — ни об одном из современников.

[6] Я этим не принижаю «оттепель». Просто ее автору было не к чему возвращаться в своем прошлом, ибо его прошлое не имело своего нравственного содержания, которое потом могло бы быть переосмыслено — переосмысляется только свое.

Жертвуй роскошью
для победы.
Новая шляпа —
4 стальных шлема.
Новое платье —
4 ружья.
Меховое пальто —
пулемет.
Брильянтовая диадема —
полевое орудие.
Бутылка шампанского —
100 патронов.
Коробка сигар —
400 патронов.
Комнатная собачка —
20 гранат.
Рояль — 100 гранат.
Автомобиль — аэроплан.

«Нива», 1916, № 36.



Советское мифосознание

Теоретические фрагменты

В последние годы мы, казалось бы, продвинулись к более достоверному знанию о нашей недавней истории и культуре. Извлекая на свет некогда потаенные факты и события, разбираясь в трагических причинах ангажированности или противостояния Системе, пытаемся реконструировать образ эпохи: атмосферу, саму материю социального и духовного опыта общества нового типа в его «золотой» период. Особенно интересно в связи с этим выявление конкретных структур, функций и механизмов действия такого важнейшего фермента культуры, каким является мифология социализма. Именно она, апеллируя к архетипам мышления и поведения многих поколений, опираясь на национальное и общественное бессознательное, успешно формировала трудно объяснимую, с точки зрения здравого смысла, массовую завороженность, ослепление миллионов, природа которого нуждается в фундаментальном изучении.

Выбранные нами фрагменты из больших неопубликованных исследований[1] *позволяют во взаимодействии обозначить параметры чрезвычайно целостного феномена — мифологического среза массовой культуры социализма.*

А следовательно, рассмотреть своеобразие, если не уникальность, сознания ее творцов и «потребителей». Системный абсурдизм архитектуры метро и Генплана Москвы, культурологический смысл «Книги о вкусной и здоровой пище», поистине эпическое восприятие пространства или, скажем, фольклорное обожествление вождей — это не только отжившее тоталитарное прошлое, но и еще вполне живая среда, в которой мы сформировались, существуем, в которой кинематографисты снимают, зрители смотрят кино.

М. Алленов

Очевидности системного абсурдизма сквозь эмблематику московского метро

...Станция метро «Комсомольская-кольцевая» в Москве — апофеоз сталинского официоза в архитектуре. Это базиликальное пространство, небесная зона которого расцвечена мозаичными историческими «салютами». Потолочный свод над верхней площадкой лестницы (ведущей к переходу на радиальную линию и в город) украшен мозаичной, в сиянии, пятиконечной звездой, к центру которой подвешена люстра. Но на участке этого «неба», непосредственно перед видением красной звезды попадается странный квадрат, помещенный на той же центральной оси свода, что и прочие изображения, и потому прочитываемый как одно из них. Дно этого плафона (имеющего, подобно остальным, лепную раму) представляет собой металлическую плиту, на которой прочеканен «орнамент», изображающий обыкновенную, в квадратных переплетах, решетку. Он, следовательно, воспринимается как люк в потолке, задраенный этой плитой. Допустим, именно допустим, что люк и крышка продиктованы какой-то утилитарной необходимостью. Но вот изображение... Почему же там простая решетка? Она ведь попадает в определенный изобразительный контекст, повествующий об этапах большого пути к социалистической свободе. В таком изобразительном ряду принадлежащая не изображению, а самой «натуре» крышка люка подобна коллажу в живописной картине, образующему с ней связный текст. Но при этом «текст» коллажа — решетка! — создает ситуацию семантического сдвига в апологетическом содержании и стилистике контекста. Это все равно как если бы в подборке учебных диаграмм, рисующих победоносные деяния в русской и советской истории, оказалось бы письмо — весть оттуда, где захлопываются тюремные люки и небо перечеркнуто решетками. Это был бы избыточный, незапрограммированный целевой установкой рисуемой картины факт, устанавливающий, однако, обратную связь между ним и кон-

[1] Статья П. Вайля и А. Гениса ранее опубликована в журнале «Синтаксис». Печатается с разрешения журнала.

текстом, в который он инкрустирован, показывающий ту же самую картину победоносных деяний, но с изнанки. Аналогичным образом «небо» социалистического «храма», расцвеченное апологетическими сюжетами, оборачивается в упомянутом плафоне дном накрывающего его земляного массива, дыру в котором, задраенную крышкой, мы видим «с изнанки», то есть снизу, что всего-навсего легализует истину фактического состояния дел, а именно то, что мы находимся в подземном пространстве.

Свод станционного интерьера с мозаичными апофеозами есть символико-аллегорическое изображение, картина идеологического «неба» сталинской официальной государственности. Эти изображения знаменуют путь, этапы утверждения российской государственной мощи. В перспективе этого пути, как некогда волхвам, сияет для толп паломников эмблема «новой эры» — советская пятиконечная звезда. Включенная в цепь этих изображений якобы утилитарная форма люка с решеткой на крышке становится *изображением* крышки с решеткой, то есть эмблемой того же «идеологического» порядка, что и звезда «во славе». Решетка оказывается одним из моментов в проведении сквозной темы победоносного шествия из глубин истории к торжеству краснозвездного неба. Поскольку с оных «небес» сквозь сюжеты изображений вещает государственный глагол, то «вещь» — крышка люка — становится глаголом, вестью «о крышке». То есть существительное «крышка» выступает в функции глагола: «крышка» — конец, каюк.

...В итоге смысл ансамбля реконструируется таким образом: историческое шествие к краснозвездному «небу в алмазах» (мозаика!) показывает, что в трудные часы провидение не оставляло нас своими попечениями. С сим-то упованием на благое провидение за дарованные им упорство и героизм и веру в силу русского оружия, и за крепость кованых решеток и затворов *особенно,* все идет к хорошему концу — торжеству краснозвездного социализма.

Первый вопрос, который в виду такой гротескной метаморфозы смысла естественно возникает, это вопрос — что все это значит, особенно в таком навязчиво значительном идеологическом контексте? Ответ на этот вопрос элементарен — *ничего не значит.* Ведь то значение, которое делает роль этого плафона невообразимо странной, выворачивающей наизнанку смысл повествовательного контекста, он получает из самого этого контекста. И следовательно, чтобы этот плафон здесь возник, нужно попросту не придавать значения тем обертонам смысла, которые оный плафон дает целому, а это, в свою очередь, означает не видеть этого целого.

...При любых значениях членов предложения целое останется абсурдным. Перед нами ситуация, о которой обычно говорится, что это невероятно, этого *не может быть,* отчего, собственно, и возникает вопрос, что же сей сон значит? Следует заметить, что в самом вопросе содержится если не ответ, то предвосхищение ответа. Иначе говоря, этим вопросом утверждается, что мы имеем дело с действительностью, в своих «небесных» явлениях неотличимой от сна, если не сказать — бреда. Поэтому вопрос — что это значит, должен быть конкретизирован как вопрос, как это возможно не во сне, а в яви.

...Именно откровенность существования абсурдного в непреложной форме очевидного, условия превращения локального казуса в обычное, популярное, распространенное, то есть системное явление, заслуживают самостоятельного обсуждения.

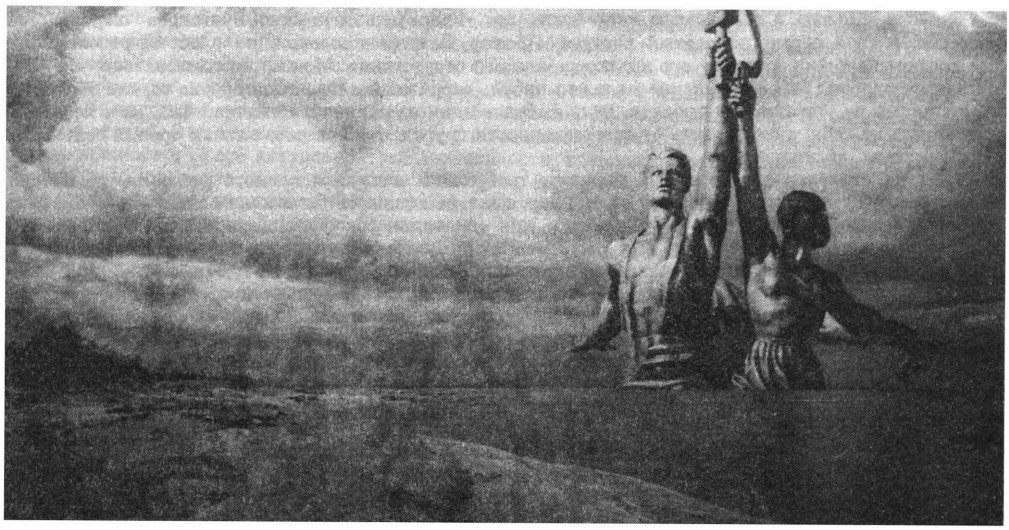
Устойчивость словосочетания «искать смысл» указывает на то, что смысл обычно полагается в неочевидном, отчего и нужно его «искать». Этим выражается убеждение, что то, что хотят утаить, не будут держать на виду у всех. Самое замечательное, что это убеждение пронизывает Систему сверху донизу. Оно специально поддерживается и культивируется атмосферой тотальной подозрительности, поскольку действительность якобы переполнена врагами народа, соглядатаями, норовящими подсмотреть ее «тайны». Искать смысл, то есть, собственно, мыслить, проникая за пределы очевидного, в такой ситуации означает быть разведчиком; вопрошать или, что то же, быть мыслителем равносильно перемещению в стан потенциальных предателей — в стан «врага», посягающего на разгадывание неисповедимых путей божественного промысла или умыслов Того, Кто мыслит «за всех», чье окно, подобно недреманому оку, светится в Кремле. В силу этого сама жизнь, располагающаяся в сфере очевидного, превращается в грандиозное военное мероприятие, род маневра по дезинформации противника, коллективный спектакль, в котором принимает участие вся страна. Инсценируется и играется социалистический образ жизни.

Исполняемая роль выступает в функции сверхреальности, идеала, которому подчинена и служит действительная жизнь. На нее переносятся свойства художественного образа. Но поскольку она же одновременно имеет функцию дезинформации противника, который якобы гнездится во всех порах общественного организма, чему Система не устает находить чуть ли не ежедневные подтверждения, искусство ролевого поведения, жизнь «в образе» становится в глазах не только режиссеров, но и исполнителей «архисерьезным» делом. Обучение этому искусству осуществляется через массовое тиражирование канонических схем ролевого поведения в тщательно разработанных ритуалах парадных мероприятий и заседаний, в зрелищных искусствах, особенно в кино. Через получившие широкое распространение в 30—40-е годы музыкальные фильмы и приобретший эпидемические формы песенный энтузиазм («И тот, кто с песней по жизни шагает, тот никогда и нигде не пропадет»; «Сердцу хочется ласковой песни и хорошей, большой любви») население обучалось «правильным», адекватным интонациям в произнесении текста своих ролей, тогда как сами тексты представляли собой адаптированные для массового усвоения «великие лозунги нашей эпохи». Обычный речевой рисунок проникается искусственной мелодекламацией (один из самых ярких примеров — стиль, именно стиль произношения популярнейшего радиодиктора эпохи Ю. Левитана).

Но как раз в силу двойственности, двусмысленности функций, то есть в силу того, что в этом вдохновенном массовом исполнительстве утверждается образ идеала и одновременно «втираются очки» выглядывающему из всех внешних и внутренних щелей врагу, весь спектакль имеет тенденцию к наигрышу, форсированным эффектам «несокрушимой веселости», «монолитного единства» и т. п. Отсюда неизбежность

«накладок», и оттого всякая «накладка», в которой заявляет о себе истина фактического состояния дел поперек навязанного действительности «образа», оказывается высокоинформативной, так как свидетельствует, что действительность Системы не только *не есть то, чем хочет казаться* «в образе», но есть нечто прямо противоположное. А поскольку «накладки» обнаруживаются как таковые лишь в сфере очевидного, когда нечто из закулисной «жизни» залетает в ход сценической «игры», Система заинтересована в поддержании низкого гносеологического статуса очевидного.

Парадокс, однако, заключается в том, что как раз потому, что сфера очевидного находится под знаком неистинности, в ней не утруждают себя согласием со здравым смыслом. И, таким образом, не являясь сферой истинных сообщений, она оказывается сферой истинностных свидетельств о состоянии Системы в ее пропитанности абсурдизмом, свидетельств, с которыми обыкновенное здравомыслие встречается на каждом шагу. Но в том-то и дело, что такое здравомыслие выпадает из Системы, расходится с правилами игры, а всякий выпадающий из роли фатально оказывается под подозрением в неблагонадежности. Страх поддерживает и подогревает театральный энтузиазм, который в скором времени становится



«...». Из собрания «Альтернативного музея» Г. Гущина

второй натурой исполнителей. Каждый ревниво следит за иллюзией подлинной действительности в игре соседа, зная по себе, что творимый коллективными усилиями образ есть именно образ, иллюзия.

На этой почве развивается то, что можно назвать комплексом недоверия к очевидному. Подозрение в хорошо рассчитанном наигрыше распространяется на все и вся. Априорное убеждение в недостоверности любого свидетельства, коль скоро обнаружилось и стало очевидным, фиксируется в качестве неподвижной идеи. Ведь то, что можно в принципе обнаружить, так или иначе должно оказаться снаружи. А то, что снаружи, может оказаться дезинформацией и находится под подозрением в заведомой недостоверности. И, следовательно, подлинно достоверное может в силу этой логики полагаться лишь в том, что в принципе невозможно обнаружить.

Это гносеологическая ловушка, в которую попадает Система, где жизнь принесена в жертву образу жизни якобы с целью обмануть и поймать в эту ловушку... не врага, а образ вымышленного врага. Настоящим врагом Системы оказывается, следовательно, она сама. Катастрофические последствия поименованного комплекса опять-таки достаточно известны по ситуации отношения Сталина к свидетельствам о подготовке Гитлера к войне и дате ее начала. Он доверял своему образу врага, созданному по своему же собственному образу и подобию, доверял больше, чем очевидным свидетельствам о действиях настоящего врага, поскольку по своей провокаторской натуре знал, что все даже документально достоверное и очевидное в его Системе — фальсификация, инсценировка, рассчитанная на дезинформацию.

Применительно к такому сравнительно невинному случаю, как странность фасада гостиницы «Москва», вопрос о замысле или умысле, то есть мысли, стоящей за очевидной его нелепостью, клонится к разъяснению и, следовательно, снятию этой нелепости, обременяющей разум. Двигаясь с этим намерением сквозь очевидное к скрытому за ним, мы, в сущности, задаем вопрос о том, как, в силу каких обстоятельств стало возможным невозможное. Но тем самым мы предполагаем, что, не будь этого случайного стечения обстоятельств, этой нелепости могло бы и не быть. В самом деле, вполне возможно, что Сталин, под-

писывая проект, не заметил, не обратил внимания на совмещение в чертеже двух вариантов фасада, не будучи осведомлен о принятом в архитектурной практике обычае показывать разные варианты в виде одного фасада. И, не заметив, он дает жизнь тому, чего не может быть. (Строго говоря, то, что «не заметил» — невероятно. Если различие крыльев фасада в натуре может не восприниматься беглым зрением в силу огромного масштаба здания и отстояния крыльев друг от друга на большое расстояние, то в масштабе чертежного листа это различие должно бросаться в глаза.) Кроме того, подпись точно посередине между двумя вариантами могла означать — в возможности — просто-напросто то, что Сталину оба варианта показались стóящими друг друга, ему все равно, и он предоставляет выбор на усмотрение авторов и исполнителей проекта. Однако выбрано и осуществлено было самое абсурдное. Осуществлен был, собственно, не проект, а *подпись Сталина* посередине между альтернативными возможностями, свидетельствующая не о решении, а об его отсутствии. Осуществлена была сама двусмысленность этой подписи, поставленной там, где ее присутствие равносильно ее отсутствию. Точнее, осуществлен и овеществлен и освидетельствован фасадом гостиницы «Москва» великий Страх перед ответственностью выбора. Асимметрия фасада — это гримаса ужаса и отречения от свободы воли...

По отношению к таким образом устроенной действительности вопрос «заметил или не заметил» не имеет смысла. Можно в этой связи напомнить, как, например, в романе Булгакова «вернувшись на свое место, в свой серый полосатый костюм, Прохор Петрович совершенно одобрил резолюции, которые костюм наложил во время его кратковременного отсутствия». Можно не сомневаться, что Сталин точно так же одобрил бы свое решение, если кто-нибудь «обратил бы его внимание» на то, как обстоит дело с его подписью на упомянутом проекте. Ведь выбрать один из вариантов значило бы... нет, не взять ответственность на себя, а освободить от ответственности других, что как раз, с точки зрения действующих правил Системы, абсурдно.

Если бы на стол лег единственный вариант, требующий недвусмысленного решения, то можно не сомневаться, что оно оттягивалось бы до тех пор, пока не возникла бы в каком-либо ином виде аналогичная двусмыслица, создающая «нормальную» для «правильного» функционирования Системы ситуацию страха перед ответственностью выбора. Здесь поэтому чем ответственнее выбор, тем принудительнее тенденция к бесконечному перекладыванию этого страшного бремени на плечи других: круг ответственных за окончательное решение бесконечно расширяется, а само решение отодвигается в неопределенную даль. Красноречивый пример — факт неосуществленности главного и, следовательно, облеченного предельной ответственностью «проекта века» — Дворца Советов, разработкой которого занимались с начала 1930-х годов полчища архитекторов и ответственностью за исполнение которого (если представить весь объем поставок оборудования, материалов, предметов декоративного убранства и т. д.) должна была бы оказаться «повязанной», без преувеличения, вся страна.

Вдумаемся, какие практически неограниченные возможности для новых процессов «вредителей» открыла бы эта «стройка века», будь она начата. Поэтому чудесное будущее, где виделся осуществленным этот проект, отбрасывало в «прекрасное» настоящее апокалиптическую тень. И потому не сознательно и не бессознательно, а само собой дело двигалось так, чтобы не только не двигаться, но двигаться вспять, с каждым шагом удаляясь от финишной черты. И если Дворец должен был возноситься башней вверх, то, в точном соответствии с этой «обратной логикой», он оставил по себе вещественную память в виде провала вниз — ямы, в которой ныне помещен бассейн «Москва» (собственно, ситуация платоновского «Котлована»). В той мере, в какой созидание Дворца Советов все-таки осуществилось, перешло в действительность, оставив след на поверхности очевидного, оно осуществилось тем же абсурдным способом задом-наперед, а именно, созидание выразилось в форме разрушения — разрушения возвышавшегося на предназначенном для Дворца месте храма Христа Спасителя.

...Таким образом, действительность Системы *осуществила* проект Дворца Советов единственно доступным для ее «разума» абсурдным способом «наоборот», а именно, провалив его, что можно было бы счесть за величайшее благо избавления от худшей беды, если бы в ту же бездну не был увлечен ни в чем не повинный храм, воздвигнутый в память и во славу спасения Отечества в войне 1812 года. Дворец Советов, задуманный уходящим в высоту, раздвигающим небо, в действительности отверз не небо, а преисподнюю. И это буквально так, поскольку мраморы храма Христа Спасителя, предназначавшиеся для Дворца Советов, пошли на другое «чудо света» — облицовку подземных дворцов московского метрополитена. В явленной очам действительности мы созерцаем «небесное видение» Дворца Советов в преисподних зрелищах московского метро.

В истории с «проектом века» мы имеем дело с тем же самым каверзным переворачиванием изначального тезиса в процессе его реализации в действительности, принцип которого демонстрирует симметрично асимметричный, так сказать, не владеющий собой, не подчиняющийся им же самим провозглашенному закону фасад гостиницы «Москва». Поставив подпись точно посередине между двумя вариантами фасада, Сталин принял решение, не приняв никакого, поступив в точном соответствии с действующей «логикой» Системы. Двусмысленная, то есть никакая реакция дублировала предложенный к утверждению «никакой», отсутствующий проект, так как ведь со стороны авторов чертежа выбор одного из вариантов тоже отсутствовал. С обеих сторон игралась одна и та же игра, исполнялся ритуал служения абсурду, где тот, кто решает,— ни за что не отвечает, а тот, кто за все отвечает,— ничего не решает. В такой действительности игра, например, в шахматы выглядела бы как хождение вокруг доски, а бег наперегонки «выигрывал» бы тот, кто придет последним.

...Запрограммированная на чудотворство Система естественно вытесняет логику разума логикой веры. Здесь все полностью и без остатка подведено под всеобщий принцип веры: верую, ибо абсурдно. Здесь все действительное чудесно, равно чýдно, как и чудно́. Феномен лысенковщины, кстати, не есть поэтому

злокозненный умысел или интрига. Такое объяснение помещает ее в сферу возможных допущений, то есть мыслимого, отвечая на вопрос, как немыслимое было возможно. Оно ныряет под поверхность очевидного, подменяя собой основной вопрос, как невозможное стало действительным, получило настоящую, непризрачную власть. А эта власть и есть власть невозможного, власть чуда над сущим, над действительностью. Действительность Системы не допускает к осуществлению возможное, пока оно не достигнет пределов невозможного, не пообещает быть осуществившейся невероятностью, то есть чудом. Лысенко «открыл» и обещал не что-нибудь, а именно нечто невообразимое — чудо. Он лепил себя по образу и подобию Системы, так же, как «гений всех времен», основное ее чудовище и чудотворец: лысенковщина поэтому была именно системным, то есть максимально вероятным и минимально невероятным фактом и фактором, в котором Система в очередной раз испытала себя на самотождественность, присягнула на верность своей чудотворной реальности. Здесь чу́дное, чудно́е и чудовищное единосущны и, как сами эти слова и понятия, имеет единый корень — чудо. Это — инвариант Системы, ее idea fix.

...На одном из телефонов-автоматов (в Елисеевском магазине) мне довелось недавно увидеть исполненную по трафарету табличку: «автомат не работает по техническим причинам». Но техника, не работающая по техническим причинам,— это просто неработающая техника. Спрашивается, в силу какого инстинкта вместо простого и понятного «автомат не работает» добавляется несуразное и никчемное «по техническим причинам»? Дело в том, что именно благодаря этой «добавке» информация приобретает характер объяснительно-оправдательного акта. Существенно здесь само, выраженное на бессознательном уровне, признание необходимости давать перебоям и сломам в механизме нормального жизнеобеспечения пусть вздорные и смешные, но все-таки объяснения. Необъяснимое в практической сфере невыносимо для разума. Оно болезненно. Существует, по-видимому, некая критическая масса «необъяснимого», иррационального в сфере актуальной действительности, которая вплотную приближает к роковой черте вопроса: кто болен, кто или что «вышло из строя», вывихнулось — время или я?

Объявившаяся на поверхности быта с относительно недавних пор упомянутая объяснительная формулировка в своей широкой распространенности есть, во-первых, симптом экологического бедствия, когда способность там и сям регулярно выходить из строя становится нормой строя и существования в нем, приближаясь к состоянию хаоса, и во-вторых, что это иррациональное достигло критической степени. Ставшая популярной ссылка на «технические причины» как бы имеет целью разгрузить массу «очевидного невероятного» абстрактными уверениями в том, что в каждом отдельном случае разумное объяснение нарушению нормальных функций все-таки где-то среди множества возможных причин имеется, и там, у кого-то кому-то, кому очень захочется, это объяснение можно получить.

Здесь просматривается весьма знакомая и устойчивая в официальных сферах тенденция превратить системное во внесистемное, представить пандемию как сумму локальных расстройств «по техническим причинам», как будто техника и ее нормальное, сообразное ее назначению функционирование — не дело человеческого разума, рук и компетентности. Прекрасно осознавая, что этим ничего не объясняющим и оскорбительно-глупым якобы объяснением нам «вешают лапшу на уши», мы все-таки вынуждены принимать и принимаем его в качестве такового, то есть именно в качестве отупляющей дозы безнадежно нелепого, что невозможно и не нужно понимать, а нужно принимать, проглатывать, как мы принимаем анальгетики, сознавая, что голова от них все равно работать не будет, но по крайней мере есть надежда, что не будет болеть.

...Рушится в пропасть забвения и подвергается перестройке все, в чем с наступлением каждого утра обнаруживается несовпадение с образом пророческой тени, бродившей по Европе в ожидании часа и места воплощения... Акт разрушения в качестве реконструктивного к явленному первопророком «образу» выступает, следовательно, как акт строительства. Перестройка оказывается сущностью самого строительства, его перманентным состоянием...

П. Вайль и А. Генис

Книга о вкусной и здоровой жизни

Среди множества кулинарных книг, которые прошли через наши руки за многие годы теоретического и практического интереса к еде, одна всегда занимала привилегированное место. Это «Книга о вкусной и здоровой пище». Вышедшая в свет в 1952 году, она осталась одним из немногих памятников сталинской эпохи. Забыты фильмы и книги тех времен, спрятаны в запасники картины, сломаны статуи, переименованы города и улицы, но вот «Книга о вкусной и здоровой пище» все еще передается по наследству от одного поколения к другому. Наряду с метро и балетом, она донесла до наших дней дух и форму сталинского классицизма, а — главное — мировоззрение общества.

Надо сказать, что характер исторического свидетельства этой книге придает как раз разгул гласности. Сейчас мы вспоминаем о ней именно потому, что разоблачительный пафос советской прессы достиг того порога, при котором душе просто необходимо отдохнуть на чем-то бесспорно положительном — скажем, на заливном поросенке...

...«Книга о вкусной и здоровой пище» (сократим ее название в духе охочей до аббревиатур эпохи — КВЗП) характеризует время, память о котором не только не иссякла в народной жизни, а наоборот, все чаще возникает в сознании современников в качестве подлинной — в противовес «неоогоньковской» — правды о сталинской России.

...И если есть лагерная Россия Солженицына, то где-то, пусть лишь в болезненно-ностальгическом сознании, есть и Россия кремлевских банкетов, «Кубанских казаков» и известного афоризма «Жить стало лучше, жить стало веселее».

...Конечно же, несмотря на все признаки обычных кулинарных книг — рецептура, описания технологических приемов, иллюстрации,— КВЗП преследовала, как и всякий артефакт сталинской культуры, отнюдь не только утилитарные цели. Книга эта символична и метафорична. Это энциклопедия советского образа жизни, где процесс приготовления пищи стал символом преобразования мира по мудрому плану-рецепту. Каждое блюдо, описанное в книге,— метафора полноты и разнообразия социалистической жизни, гармонизированной в тщательно взвешенном меню.

КВЗП, вышедшая в канун смерти Сталина, стала итоговым монументом осуществленного идеала. На первой же странице она постулирует одновременно и цель общества, и его нынешнее состояние. «К изобилию!» — так называется предисловие, напечатанное на фоне фотографий, иллюстрирующих этот призыв: булочные, ветчинные, колбасные, консервные, сырные, фруктовые, овощные штабеля.

Ясно, что плодородие страны, выраженное в богатстве ассортимента, о котором до сих пор вспоминают посетители Елисеевского гастронома сорокалетней давности, есть следствие политики партии. В России история знала, что делала,— она вела народ к вершине пирамиды, где его и застала КВЗП. От кваса к шницелю, от Ивана Грозного к Петру Великому, от капитализма к социализму путь России — дорога беспрестанных побед. КВЗП запечатлела высшую точку историософской мысли, в которой история подходит к своему великому финалу — коммунизму. Самосознание сталинского общества как праздничный итог всемирной истории — вот главный тезис, идейно-тематическое ядро книги.

Естественно, что основной конфликт КВЗП — иногда скрытый, а иногда и вырывающийся наружу вызов Западу. «Социализм освободил наш народ от действия волчьих законов капитализма, от голода, нищеты, хронического недоедания, от необходимости приспособлять свои потребности и вкусы к самому примитивному ассортименту продуктов». Кулинарные книги 60-х годов заполнены заграничными рецептами. Но в КВЗП нет места оттепельным приметам — каким-нибудь шпикачкам или салату-жаки. Экзотика не переходит государственной границы.

Поскольку единственным художественным течением сталинской культуры был классицизм, то и КВЗП написана в соответствующем бескомпромиссно-дидактическом стиле. Она всегда обращается к читателю в повелительном наклонении: «Посыпайте готовые блюда укропом!»

Вместо обычных для кулинарных сочинений легкомыслия и добродушного юмора здесь царит основательная серьезность: «Питание является одним из основных условий существования человека».

КВЗП не оставляет простора для фантазии хозяйки. Рецептура жестко увязана в схему, расписанную в духе Госплана по временам года и дням недели. Например, обед в весеннее воскресенье: «Теша белорыбья, суп из щавеля, вареники с творогом, воздушный пирог». И так на всю пятилетку.

В русле того же классицизма выбран и архаический жанр КВЗП. Это — некая универсалия, органон, исчерпывающий перечень сведений, книга на все времена, рассчитанная на переиздания, а не на дополнения, изменения, переработку. Эта книга — именно образ сталинской эпохи, к которому следует относиться, как, скажем, к египетским пирамидам.

Вопреки всем традициям, КВЗП трактует кухню не как частное семейное дело, а как важнейшую функцию правительства, обеспечение «постоянно растущих материальных и культурных потребностей общества». Государство в КВЗП — кормилец народа. Хлебозаводы и консервные фабрики, «славный траловый флот» и чайные плантации, винодельческие комбинаты и кондитерские цехи — вся эта сугубо централизованная, технически совершенная пищевая промышленность представлена в книге как гарант высокого уровня жизни.

Была ли в продаже белорыбица — вопрос неуместный, так как магазины из КВЗП принадлежат государству идеальному, а не реальному. Важно, что белорыбица есть вообще, а не в отдельно взятой торговой точке. Универсальный, мифологический характер КВЗП сейчас уже не ощущается так четко и остро. По-настоящему эта книга может быть понята только внутри знаковой системы тоталитарного общества. Из чего на самом деле складывался рацион советского человека сталинской эпохи, мы толком не знаем (правдивых статистических данных нет), зато хорошо известно благодаря КВЗП, из чего он должен был состоять.

Гласность такого ориентира не знает. Вернее, она пользуется чужим, западным ориентиром, сравнивая, например, потребление мяса в США и в СССР. Отсюда — ощущение обмана. Государство по-прежнему вынуждено выполнять роль всеобщего кормильца, но теперь это плохой кормилец, скупой, нерадивый, преступно беззаботный. Это оно, государство, гноит мясо, отравляет овощи нитратами, разбавляет молоко и попросту съедает народную долю.

Прорабы перестройки, требующие от правительства разделить с ними власть, неизбежно вынуждены делить и ответственность. Однако гораздо большей популярностью пользуется идея дележа не власти, а материальных благ, в первую очередь — еды, принадлежащей руководству. Слава Ельцина основана на обещании отмены партийных пайков. Если государство не может обеспечить всех пищей, то пусть хотя бы отдаст, что само съедает...

Г. Яковлева

Советская архитектура послевоенного периода в эпическом ландшафте страны

...Если проанализировать массовые представления о пространстве страны, можно приблизиться к реконструкции целостного континуума идеологии сталинского периода, проследить, что происходит с реальным ландшафтом при воплощении в нем глобального коллективного проекта: цветущая страна социализма. Пожалуй, главным отличительным признаком эпического восприятия пространства является осознание его безбрежности. Парадоксальное на первый взгляд явление — охватывание единым взглядом всей страны. «От Москвы до самых до окраин, с южных гор до северных морей». «От льдов коварных Арктики угрюмой, куда проникли наши корабли, до солнечного знойного Батуми ее границы гордо пролегли».

Безграничность необжитого и необитаемого пространства не внушает страха и ощущения неуютности. Наоборот, само свойство бескрайности становится как бы социальным завоеванием нового человека, а его богатством — наличие этого простора, в котором уже заложены благо и счастье. «Какая ширь, какая благодать!» Ни в массовом сознании, ни в законодательной деятельности государственного аппарата по воплощению генерального мифа эпохи не присутствует восприятие дробности огромного пространства. Скорее укрепляется ощущение его монолитности, как некоего нерушимого и как бы завоеванного единства, его принципиальной бескачественности в восприятии современников. Отчасти это явление можно объяснить адамистическим свойством новой идеологии — ее отрицанием истории. Смена исторического времени на эпическое превращает любые реалии конкретного места в атрибуты сада чудес: траву — в ковер, горы — в сверкающие вершины, тайгу — в зеленое золото, небо — в лазурь, воду — в синеющую даль.

Когда из сложного сплава этноса и места вынимается наполнявшее его историческое время, происходит незаметная подмена исторического бытия чистым пространством, а чистого пространства — гражданским благом: «Посмотри, милый друг, на сады, на широкие нивы, это счастье мое расцветает вокруг. Как же не быть мне счастливой?» Советский человек и есть хозяин неосязаемого, но абсолютного богатства — бесконечного пространства страны. Однако возможность его полного обозрения предоставлена только вождю и его орлам-летчикам. Народу же — переживание самого состояния абсолютной бескрайности. Этот мир абсолютов, очевидно, и делал обычную эмпирическую жизнь условной и относительной.

Второй важнейшей составляющей восприятия пространства страны является его жесткая изолированность от остального мира. Чрезвычайно показательна в этом плане высокая смысловая значимость для культуры начиная с 1930-х годов темы границы страны, ее бдительной охраны. Одним из подвигов вождя является ограждение и бдительное укрепление национальных рубежей: «Границы от вражьих нашествий заделал он в броню литую, закрыл их стальными ключами великих и славных побед». И как следствие — вычленение государства из естественноисторического бытия всей остальной планеты, его обособленность. «Чтоб ни птицы пролетные, ни звери морские, ни волки рыскучие, ни гады ползучие из чужих земель, чтоб по морюшкам не прошли, а горою не проехали». Для культуры важен сам момент достижения границы, пределов бескрайности. «Дойдите до самого моря дальнего, проверьте все моря как следует». Свободный полет ради замыкания необозримости. «А над ней стальные соколы и день и ночь парят, и огни ее высокие над всей землей горят».

Граница отсекала естественное циклическое время остального мира от вечно сияющего дня родного изолированного пространства. «Ой, как много-много света разлилось вокруг! Ой, как белыми цветами расцветает луг!» Не заходящее солнце — символ недвижущегося настоящего, навечно утвердившегося светлого дня. «Под лучезарным небосводом, в сиянье солнца золотом, как символ мира и свободы, алеют флаги над Кремлем».

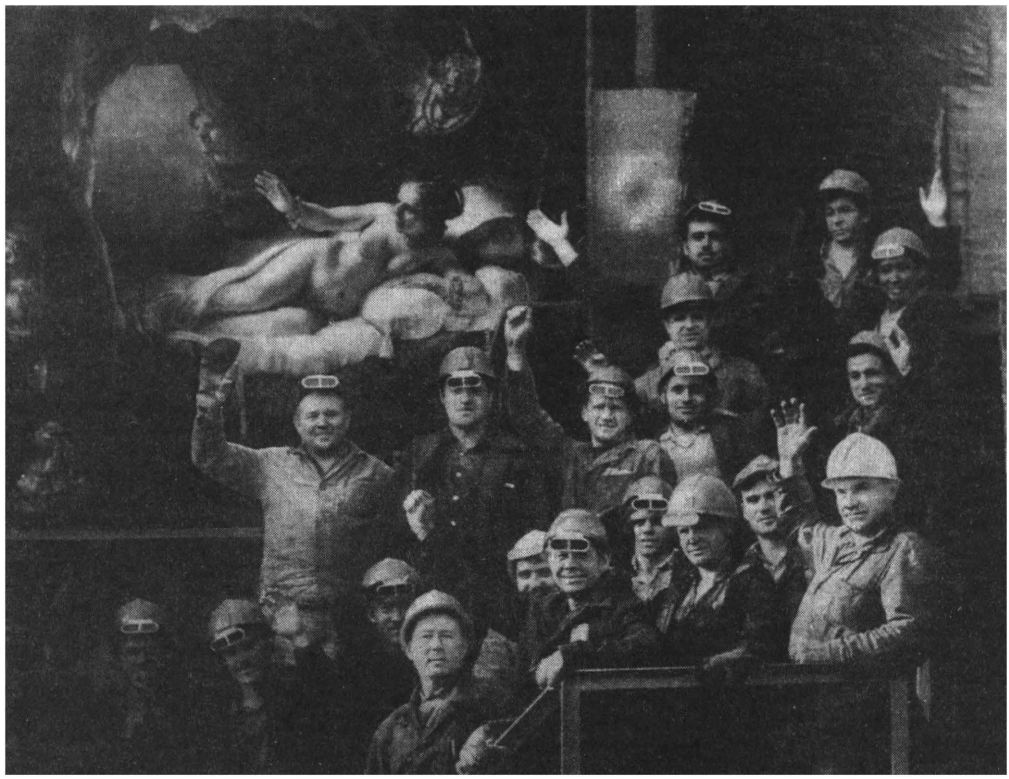
Данная концепция времени играет, пожалуй, определяющую роль в структуре искусственного заполнения этого герметичного космоса. Она позволяет последовательно и категорично определить состояние жизни, распростершейся за границами солнцеликого мира: «Мы счастливы! Но за рубежами нашей вольной земли во тьме лежат города».

Естественно, что взгляд жителя края немеркнущего света не в состоянии пересечь границу дня и ночи, и поэтому наполняющее его счастье не может быть соизмерено, оно абсолютно и постоянно находится в переизбыточном состоянии, так же как и безбрежность пространства: «А я гляну вокруг свету — краше нашей жизни нету...» Естественно, что луч, выхватывающий из окружающего мрака страну-остров, делает ее как бы эманацией света: «Сквозь рубежей густой туман». Страна-маяк, сияющие над всей землей звезды Кремля, огни высотных домов, испускающие свет совершившегося будущего и другие варианты свечения настоящего среди прошлого — хрестоматийно распространенный мотив в советском официальном фольклоре. Собственно для того, чтобы разглядеть двумирие земного бытия (его ад и рай), и нужно подняться на определенную высоту.

По внутренней логике неизменное пребывание света подразумевает его вечный источник. Естественно, что это излучение вождя, согревающего светом и теплом всю страну: «От его светла разума свету боле, чем от солнышка; жить нам стало светлым светло, просветлели наши головы, просветлела жизнь — расцветилася». Даже ночью исходит неугасимый и бдительный свет из центра страны — Кремля.

Однако образ вождя-солнца амбивалентен. Как распространившийся за границей кромешный мрак — непременное условие освещенной страны-оазиса, так и в составе самого света-благодати должна присутствовать тьма карающей воли. Как бы из центра на периферию, от объекта к объекту передается это сосредоточенное в одном и в то же время рассеянное повсюду излучение. Сама герметичность пространства страны от всего остального мира и ее исключающая прошлое концепция времени определили моноцентрическую структуру ее мироустройства: пространственным объектом, излучающим целостность свершившегося будущего, должна стать вся Москва, о чем говорит ее генеральный план 1935 года.

Взгляд сверху — из центра — делает неактуальной границу между ставшим и свершающимся, между фантомом-видением и действительностью. Сама Москва задумана как сбывшаяся мечта о саде в будущем



«Даная (Ночная смена)». Из собрания «Альтернативного музея» Г. Гущина

саду всей страны. В центре замышленной столицы возвышается монумент уже как бы свершившемуся явлению — памятник социализму — Дворец Советов — самая высокая точка державы. Можно сказать, что карта индустриализации страны, составленная из самоцветов на международной выставке в Нью-Йорке,— как бы замыкающее звено этого убывающего ряда пространств воплощенного мифа.

«Нерушим наш союз боевой, озаренный, как солнце, Москвой!» Сквозная просматриваемость из Москвы всего пространства страны: «От болот Полесья до Памира даль видна с ее высоких крыш», дематериализация историко-культурных и этно-природных свойств различных регионов и республик, и, пожалуй, самое важное составляющее новой картины мира. «Блещут дали зоревые от колхоза до Кремля!» Постоянный образ официального фольклора — орлиный взгляд из центра, проникающий во все уголки,— еще одна закономерность искусственного мономира. Сверхслух и сверхзрение, которыми обладает источник жизни всей страны, делает ее всю принципиально проницаемой и прослушиваемой: «Входят в сердце чередой бескрайной наши думы, помыслы, судьба. Слышит он, как в степь идут комбайны, как шумят высокие хлеба».

В самых характерных сооружениях эпохи — метро, каналах, высотных домах — присутствует единый план прощупывания и промеривания: вверх — до предела технических возможностей в авиации и строительной технике (высотные дома); вниз — тоже до пределов технологии — метро; вдаль — грандиозный, начавший осуществляться проект соединения морей и основных рек страны. Практически стремление преобразовательной идеологии объять и пронизать второй природой всю страну снизу доверху начинает осуществляться лишь к началу 1950-х годов. «Сквозь кипень воды и листвы видны в голубеющей дымке высотные зданья Москвы, как будто они подпирают советской земли небосвод».

Если в довоенной концепции еще присутствовало время в проекте центра (генеральный план Москвы 1935 года), а все остальное пространство страны призвано в светлом будущем принять планировочный сверхпорядок центра, то впоследствии время вообще исчезает как категория миросозерцания. Оно уже не распространяется от главного памятника построенному социализму — Дворца Советов, а как бы располагается от одного памятника эпохи до другого. Но в обоих вариантах — грандиозный замысел решения проблемы превращения времени в пространство...

Обилие и неисчерпаемость природных ресурсов для реконструктивной идеологии — непреложная реальность, завоеванная новым социальным строем. Убывающее плодородие почвы, ухудшение климата, предельность ресурсов земли — приметы капиталистического мира. У нас же действует только закон непрерывно прибывающего изобилия. «Нам недра свои открывает земля, рождая высокие скалы угля, и бьет водопадом с горы вековой железо горячей бескрайней струей. Кипучая нефть, как поющий ручей, течет из земли полногрудой моей».

Отрицание собственного целеполагания, автономности живой природы от воли человека делает ее в глазах современника механической, дикой и бессмысленной. «Где раньше река водицу гоняла, лила наводнения, буйна, гола, теперь геометрия строгих каналов мрамору в русла спокойно легла». В борьбе должны создаваться как вторая природа, так и новый человек. Ощущение избыточности ресурсов земли внушает мысль об их целесообразной переброске, смене физических качеств, придании другой направленности — изменении географии всей страны. Только искусственная природа, существующая в виде памятников эпохи, является ее реальными вехами и оформляет ирреальную физическую плоть страны. «Тебе к Москве, из водной чаши в чашу, сквозь арки триумфальные идти».

Грандиозная программа преобразования природы, принятая в 1948 году,— своеобразный апофеоз реконструктивной идеологии. Радикальное плановое перестраивание геоморфологии страны, переделка ее климата путем искусственного обводнения засушливых земель и пустынь идентична в своей сущности архитектурным планам-видениям восстановления городов. Здесь одной из внутренних профессиональных целей была объемная представимость картины существования сразу всей искусственной среды, подчиненной гигантскому единому плану восстановления и реконструкции. В этих почти единовременных планах преображения как искусственной среды, так и морфогенеза страны выразился весь менталитет идеологии большого этапа социалистической культуры. Величественный реконструированный архитектурный город-ансамбль вписывается в рукотворную природу страны.

Сам масштаб этой деятельности и есть по сути объективация эпического характера идеологии. «На Дону поют казачки: «Трудно Волгу переплыть!» Хрестоматиен мотив отражения кремлевских звезд в волжской воде и т. п. Общий замысел демиурга — зодчего или профессионала-архитектора — планирует это пространство по неземным законам. «Летом, солнечным, орлиным, Вождь указывает путь»... «По лучам сквозного света»... «Голубые дороги», проложенные в степи, как отражение небесных путей... Конкретный народохозяйственный план преобразования природы носит характер ее инобытия.

Освоение пустынь и полупустынь северной части прикаспийской низменности, черных земель и Ногайских степей. Волга по плану должна превратиться в цепь водохранилищ с оросительными каналами. План поворота течения Аму-Дарьи, строительство Главного Туркменского, а также Южно-Украинского и Северо-Крымского каналов. После окончания этих строек — переброска сибирских рек и воды Арала в Каспийское море. Планировалось занять восемью лесозащитными полосами более шести миллионов гектаров между южными отрогами Урала и побережьем Каспийского моря. Запланировано свыше 44 тысяч мелких водоемов. Можно сказать, что единым планом охвачена почти вся территория страны в своих основных артериях. Очевидно, проект единой регулируемой водной системы страны — производная ощущения страны как замкнутого пространства с единой чашей изобилия.

Природа из многосоставного сложного процесса превращается в единое состояние иного бытия. Она должна стать неподвижным памятником. Естественно, что план ее преображения, фиксирующий ее будущее состояние,— тоже своего рода памятник, поскольку именно в нем уже свершившееся будущее явлено в идеальной и совершенной форме.

Эта проективная целостность, очищенная от сложностей и противоречий непосредственной жизни, должна своей монументальностью, порядком и тотально организованным пространством обитания вытеснить и заместить реальную несовершенную жизнь. Лучи прямых проспектов и подчеркнутая правильность каналов, симметричные рисунки кварталов и геометрические квадраты лесопосадок защитных полос, ансамблевое совершенство города и функциональные системы животворных артерий страны — исходные одной идеологии преображения окружающей среды. «Мы оденем в зелень и гранит нашу землю».

Волго-Донской канал — идеальное соотношение природной и искусственной среды. У начала живописного пути воды, направленной по единому глобальному плану изобилия, находится на гранитном постаменте с широкими лестницами к Волге 26-метровая скульптура демиурга грандиозного плана. Далее шлюзы, отмечающие победное передвижение триумфальными арками, маяки с ротондами на пути изобилия и процветания края. Недаром головное сооружение Донского магистрального оросительного канала кол-

хозники называли «воротами изобилия». Гигантский ансамбль — панорама протяжением более 100 км, где в огромных видовых разрывах между узловыми сооружениями разворачивается цветущая земля социализма — своеобразный апофеоз природы и искусственной среды, оплодотворенных единым планом преобразования.

«Среди степей подымаются чудесные города, раскрываются горы, останавливаются укрощенные реки. Степные корабли проходят по морям пшеницы. Стальные кони бороздят землю, ставшую тучной, хлопок белыми цветками-чашечками покрывает земли, бывшие вчера пустыней. Это чудесный снег, покрывающий летом пространства тропического юга. И среди снега далекого Севера краснеют и зеленеют овощи...»

В контексте этого двумирия уже несущественно, о каком изобилии (о будущем или реальном) поют песни. Объять и почувствовать его можно только сверху: «Ой, миленочек, ты — летчик, погляди, какая рожь! Облетишь на самолете, а пешком не обойдешь». Важно подчеркнуть одно принципиальное свойство мифо-реального изобилия: его величина имеет тенденцию к бесконечной геометрической прогрессии. «И нет предела изобилью, и мало слов, чтоб вылить радость». «И по всей по советской земле разрастут поля на зависть, расцветут сады невиданные, и такой урожай пойдет — всему миру в закрома не войдет».

Учитывая наполненность пространства страны цветением и изобилием, тема его охраны приобретает мифологический мотив зоркой охраны райского сада. Сам миф страны-сада как конечного состояния мироустройства удивительным образом совмещал в себе установку массовой культуры на конечную красоту и бесконечное время ее длительности в будущем. Это была как бы конечная бесконечность, можно сказать, абсолют массового сознания.

Какой же видит массовое сознание архитектуру страны-сада? «Рассадили мы сады невиданны, стали строить города небывалые». Эти небывалые расцветающие города в идеологическом эпосе наполнены мраморными дворцами, гранитными террасами, колоннадами, огромными площадями и фонтанами. «В Москве сады, как сплошной изумруд, в Москве дворцы, как в сказке, растут». Можно сказать, что в эпосах видения чудесных городов почти всегда сопровождают картины цветущих садов. Связь их очень проста — они вместе составляют рукотворное убранство дикого до социализма ландшафта. Недаром уподобление красоты и богатства московского метро цветущему подземному саду было довольно распространенным мотивом в советской поэзии.

Анализируя проекты восстановления городов, критик пишет: «Образ города в архитектурном проекте — всегда образ будущего счастья». Система высотных ориентиров Москвы должна была как бы заместить так и не реализованный генеральным планом 1935 года проект преобразования центра страны.

Если в постройках Волго-Донского канала целостное впечатление воплотившегося мира передается по ходу корабля от одного монументального сооружения к другому по горизонтали, то высотные здания Москвы передают впечатления нового города от высоты к высоте. Создают впечатление идеального города, вставленного в реальный с его повседневной сложностью и запутанностью. Будущее присутствует в неком идеальном пространстве-картине, которое следует лицезреть из наиболее эффектных точек ее восприятия. Они дорисовывают несовершенный силуэт Москвы, замыкают ее перспективы, перекликаясь между собой. Законченной замышленную картину можно видеть только с Ленинских гор. Это реальное обстоятельство перекликается с генеральным мотивом советского эпоса — взгляда с высоты, парения над страной. Отсутствие Дворца Советов — замкового камня нового города (нового мира) — оставляет картину, видимую с Ленинских гор недорисованной, как видение мира должного.

«Когда взойдешь на Ленинские горы, захватит дух от гордой высоты: во всей красе предстанет нашим взорам великий город сбывшейся мечты...»

А. Мещеряков

Кто виноват, или Цена культуры

...В условиях господства идеи монократии власть естественно персонифицируется в Вожде, причем сам он может не прилагать к этому никаких усилий. Имя Владимира Ильича Ленина, по свойствам своей личности далекого от комплекса «вождизма», стало обрастать легендами практически сразу после того, как большевики взяли власть. Уже в 1918 году в Оренбургской губернии зафиксирована сказка «Как Ленин с царем народ поделили», в которой фольклорный мотив дележа царства переосмысляется применительно к новым условиям: «Миколашка» отдает Ленину («неизвестного он чину-звания, без пашпорту, а по прозванию Ленин») всю «черную кость», оставляя себе «белую»[2].

Особенно активизировалось фольклорное творчество после смерти Ленина, вызвавшей в народе эмоции такой душераздирающей силы, что они никак не могут быть выведены исключительно из уважительной

[2] Ленин в русской сказке и восточной легенде. М., 1930, с. 23—27.

привязанности к «доброму вождю». Приведем здесь одну особенно выразительную легенду, записанную в 1924 году в Сибири. В ней повествуется о том, как Ленину удается влезть на столб (этим он становится в ряд с христианскими столпниками), откуда ему видна вся страна: «Ему, Ленину-то, с вышины видно все, как на ладонке, и следит сторожко за всем подходяво и направляет жисть на дорогу праведную». За то ему даруется бессмертие.

«Ну, с тех пор вот и доспелась благодать-то с Лениным: кажинный месяц делается он раз молодым и раз старым. Примерно, когда на небе месяц моложавит, серпом висит, Ленин — вьюноша, парень кровь с молоком, а как только полнеть почнет месяц и делацца круглым, как краюха хлеба, Ленин стареет, становитца дедушкой... Вот, значит, так дела-то»[3].

Народное творчество подобного рода находило всемерную поддержку в официальных средствах массовой коммуникации. И даже, казалось бы, трезвомыслящий Красин утверждал вещи, с рационалистической точки зрения абсурдные: «Мы знаем, что даже и ошибки Ленина, при наличности такого его значения, когда он мог авторитетно говорить и выступать за всю партию, были приемлемы, были даже плюсом

«Утро в сосновом лесу». Из собрания «Альтернативного музея» Г. Гущина

и для нас, и для нашей партии, и для нашей государственности». Горький, еще столь недавно полемизировавший с Лениным, в 1924 году с удовлетворением отмечал: «Суровый реалист, хитроумный политик — Ленин становится легендарной личностью. Это хорошо».

Партия еще при жизни Ленина совершенно не стеснялась в выражениях, когда речь заходила о ее вожде. В Приветствии Владимиру Ильичу XII съезда РКП(б) (1923), в частности, говорится: «От глубины сердца партии, пролетариата, всех трудящихся съезд посылает своему вождю, гению пролетарской мысли и революционного действия, привет и слова горячей любви...» Слова, подобные этим, адресовались всем последующим лидерам нашего государства безотносительно к их талантам. Дело, значит, не в человеке, а в месте, которое он занимал. И место это находилось не где-нибудь, а в священном Кремле.

Народная утопия — псевдонаучный социализм — культ Ленина — культ Сталина... После смерти Сталина этот ряд можно оборвать, поскольку по злой иронии истории сам Сталин разрушил ту среду, которая могла естественно генерировать патриархальное сознание, на котором паразитировала Система. И хотя до сих пор мы не освободились от ее пут, впоследствии не удалось создать новых культов. Ответом на официальное возвеличивание Хрущева и Брежнева был анекдот, получивший широчайшее распространение в силу своей народности. Сложилась парадоксальнейшая ситуация — по намерениям, методам управления и официальной идеологии страна являла собой живой пример модифицированной средневековой империи, но это была империя без императора. История же таких несоответствий не прощает...

[3] Там же, с. 33—35.

А. Раппапорт

Мифологический субстрат советского художественного воображения

Перестройка мира

Одним из самых общих представлений, которые лежат в основе советского художественного воображения, является представление о мире, как о чем-то находящемся в процессе перестройки, трансформации. Старый мир рушится, уничтожается, а новый рождается в мучениях и борьбе. Все сущее делится на отжившее, реакционное, уходящее, ветхое и новое, прогрессивное, рождающееся, молодое. Это космогонический миф, в котором хаос прошлого постоянно вытесняется космосом будущего, в той или иной степени проявляющимся уже в настоящем.

Этот миф сопряжен с системой субстанциальных представлений. Среди стихий, пронизывающих образы разрушения и строительства мира, вода и огонь играют исключительную роль. Вокруг этих стихий строится и мифология советского искусства. При этом сами по себе эти образы не однозначны, они меняют свой смысл в зависимости от того, к какому состоянию мира их относят. В старом классовом досоциалистическом мире вода оказывается стихией зла, с ней ассоциируются процессы гниения, гибели и распада. В новом — она дарует жизнь, питает цветение садов и обеспечивает урожайность полей. Так же и огонь — некогда олицетворявший пожары и войны, теперь это символ энергии, сухого, горячего динамизма, техники.

Образы воды и огня порой олицетворяются хтоническими существами. Капиталистический мир предстает в виде болота, в котором прозябают и акула империализма, и гидра контрреволюции. Лернейская гидра, ее породившая, была убита Гераклом, в свою очередь, освободившим Прометея, давшего людям огонь. Огненный образ Прометея освещает пантеон советских героев: сталеваров, летчиков, космонавтов. Сухой сокол противопоставлен мокрому ужу, Данко Горького несет людям свое горячее сердце.

Едва ли случайно, что все влажные образы занимают менее почетное положение, чем образы сухие и огненные. Эпитеты «пламенный», «горячий» выражают витальную приверженность к огню, в то время как плесень, сырость и т. п. ассоциируются со злом или несовершенством, у них, так сказать, «подмоченная» репутация. Однако, как ни странно, среди расхожих метафор и аллегорий диалектического материализма оказывается чуть ли не по недосмотру проникшая в него змея, постоянно сбрасывающая кожу (символ соотношения формы и содержания), отчего вся диалектика теряет Гераклитову огненность и становится чем-то подозрительным.

Переоценка смысла стихий порождает ряд промежуточных образов, каковы, например, кипяток и оттепель. Особенно показательны для индустриальной поэтики первых лет Советской власти образы паровоза и гидроэлектростанции. В последней даже терминологически слышно чудесное превращение «гидры» в сухой технический огонь. Волшебством подобных метаморфоз питается и доверие к агротехническим методам Лысенко. Жизнь на земле, по Опарину, возникает от удара молнии в первобытный «бульон».

Образы воды и огня сопряжены с другими архетипами. Так, Запад ассоциируется с низменностью, впадиной — туда стекают воды. Восток — с восходом солнца и вершинами гор, сверкающими в лишенных испарений разреженных слоях атмосферы.

Священная территория

«Священная территория» — итог трансформации мира. Такова родина Октября, та самая «отдельно взятая» страна, которая первой освободилась от зла и установила царство справедливости. Существенно то, что значение священной территории, при всех ее природных достоинствах, наличии «лесов, полей и рек» определяется тем, что в ее границах действует новая идеология. Эта территория непрерывно расширяется. Она начинается с маленьких пространств — подпольных ячеек нового мира, затем в ходе борьбы вырастает до районов и городов, где все и вся делится на то, что «по ту и по эту сторону баррикад», распространяется до границ республики и государства и, включая в свою орбиту новые страны и пространства, стремится охватить весь космос.

Укрощенная вода в границах этой территории превращает ее из пустыни в цветущий сад. «Город-сад» расширяется, образуя некое подобие огромного посюстороннего парадиза, земного рая. Именно поэтому тягчайшее из наказаний, едва ли не превышающее смертную казнь,— это изгнание из рая,

лишение гражданства. Это свержение грешника в тартар. Возвращение из-за границы становится возвращением с «того света», а визит за границу — опаснейшим предприятием, где на каждом шагу человека подстерегают соблазны и искушения. Дипломаты и разведчики — герои, взявшие на себя риск оказаться в этих местах. Этим оправдывается и существование «железного занавеса», простирающегося в бесконечность распространения радиоволн. Пограничники приобретают свойства священных стражей, ангелов-хранителей, они прежде всего — идеологи и уж только потом — солдаты.

Этот культ границ пережил инверсию идеологических ценностей, заграница стала казаться раем, о котором мечтает каждый номенклатурный работник. Но сказочность до сих пор окрашивает и жизнь разведчиков, и свидетельства путешественников.

Священная территория обозначена границами, но ее смысл сосредоточен в центре. Как поется в песне: «Начинается земля, как известно, от Кремля». Здесь парадокс устраняет пространственная логика роста территории, которая начинается от Кремля и, постепенно расширяясь, уходит в космос. В Законе СССР о государственной границе последняя может быть истолкована и как поверхность, уходящая вверх ортогонально поверхности земного шара по линии границы, образуя своего рода луч, устремленный в бесконечность. Провиденциальное расширение священной территории превращает время в пространство. Такое превращение воплощается также в музее или мемориальном комплексе. Монументальность прошлого и будущего оказываются тождественными. Монументальное искусство в границах священной территории становится чем-то вроде «музея будущего». Речь идет не только о таких специальных объектах, как выставки достижений народного хозяйства, территории которых особенно священны, но и парадных площадях и т. п.

Существует два основных способа символического маркирования этих сакральных участков. Первый — через придание им священных имен. Число имен такого рода невелико, отчего во всяком городе есть площади и проспекты, называющиеся одинаково. Другой способ — художественное оформление среды с помощью монументального искусства и наглядной агитации, то есть скульптурных монументов, транспарантов, плакатов, стендов, портретов, призывов. Эти символы образуют как бы метафизический уровень территории.

Мы привыкли к тому, что множество лозунгов и транспарантов бесцельно пылится, рвется, выцветает. Иные видят в этом урон идеологии. Но они не принимают во внимание того, что разрушение символов позволяет регулярно возрождать состояние праздника: дважды в году в дни торжеств, шествий и демонстраций все эти знаки вновь расцветают. Таким образом, жизнь священной территории обретает ритуальный ритм, столь важный для поддержания идеологической мобилизованности населения.

Коллектив и человек

Третий миф — миф о субъекте истории, населяющем священную территорию, о превращении человека в коллектив. В искусстве в большей степени, чем в жизни, коллектив становится предметом культа и противопоставляется индивиду. «Единица,— писал В. В. Маяковский,— кому она нужна?» Но «коллективизация» субъекта — долгий процесс. Он только начался, и многое здесь остается до конца не определенным.

Существуют разные коллективы: производственные, политические, по месту жительства или учебы, по возрасту и полу: вуз, колхоз, учреждение, взвод, ведомство. Нечто вроде коллективов образуют жители районов, городов, сел. Наконец — классы и народы. Границы коллективов еще меньше ясны, чем границы территорий. Индивиды мигрируют — коллективы неподвижны.

Один из способов очеловечения коллективов — присуждение им орденов и медалей. Завод или город, получив такой знак отличия за трудовые подвиги определенных людей, сохраняет его навеки, даже если место отважных работников заняли лодыри и воры. Коллектив непогрешим, коллективных преступлений не бывает. Другой способ очеловечения коллектива — присвоение ему имени какого-нибудь героя, например, Кирова или Чернышевского. Случается, что коллектив получает имя неодушевленного явления: «Совхоз имени 30-летия ВЛКСМ». В этой сложной конструкции живое и неживое, умозрительное и реальное образуют какую-то уникальную смесь.

Превращение человека в коллектив проходит через абстрагирование. Так возникают типические признаки члена коллектива по возрасту, полу или профессии («Мы — женщины», «Мы — сталевары», «Мы — жители города Воронежа»). Порой эта абстракция достигает максимальной философской обобщенности, когда говорится, «все во имя человека, все на благо человека», или «человек — хозяин всего, человек — решает все». Но кто этот человек?

Отчуждение конкретного человека от самого себя, возникновение некоего умозрительного «советского человека», ни в коей мере не тождественно ни одному из реальных граждан, можно доказать распространенным лозунгом «Да здравствует советский человек — строитель коммунизма». Насильственный нарциссизм подобного рода утверждений наивно выражает отчужденность человека, ибо никто из тех, к кому это славословие номинативно отнесено, не идентифицирует себя с его адресатом.

Раздвоение личности, вызываемое нарциссическим отчуждением, является исходной базой для перевоспитания человека в коллективистских идеалах. Эти идеалы предполагают прежде всего послу-

шание, бдительность и жертвенность, которая в наше время постепенно вытесняется инициативностью. Еще один процесс, имеющий важное, но не всегда первостепенное значение,— селекция достойных членов коллектива, отбор «своих» и отсев «чужих». Оба процесса составляют вместе нечто вроде инициации...

Отцы и дети

Миф коллектива воскрешает образы родоплеменной и семейной структуры. В нем ясно противопоставляется образ «отца» («отец народов», «родной отец и учитель», «отчизна», «патриотизм») образам детства («сын полка», «дочь трудового народа», «счастливое детство»). Слабее выражен образ матери, хотя монументы матери-Родины дают примеры матриархальной линии. Отцовство и сыновство здесь не соответствует ни тургеневскому, ни федоровскому их пониманию.

Ближе всего идеалы детства воплощены в прозе Аркадия Гайдара. Маленький Тимур, который когда-нибудь станет большим и сильным, влюблен в отца. Читая Гайдара, понимаешь, что сталинская империя — царство детей, этого «самого привилегированного класса».

Дети любят игрушки. Вырастая, они переносят любовь на машины металлические или бюрократические, ибо семейная жизнь коллектива — только внешняя его форма. В глубине же коллектив привязан к иной силе. Ранее этой силой была земля, ее плодородие, циклическая смена времен года и законы воспроизводства ее жизни. Теперь миф коллектива строится на основе технической утопии и машинных метафор. Завод, ведомство, учреждение — мегамашины, для которых люди — винтики и ролики. Однако они не только служат частями могучего механизма, но и бесконечно влюблены в него. Им нравится не только темп, но и самый запах машины, не только сила, но и немощь механизмов. Коллектив — это такой новый субъект истории, у которого вместо сердца «пламенный мотор», ибо стихии огня и воды достигают подлинного симбиоза и естественного торжества не в человеке, а в паровозе, пароходе, гидроэлектростанции, заводе. Герои соцреалистических рассказов и повестей в самые возвышенные моменты своего бытия восторженно созерцают дыхание гигантских агрегатов, переполняясь ни с чем не сравнимым чувством восторга и любви. Не случайно Каганович, желая сделать Сталину восточный комплимент по случаю его шестидесятилетия и вместе с тем возбудить к нему еще большую любовь народа, назвал его «великим машинистом локомотива истории»...

Таковы некоторые мифологические основания советского художественного воображения. Они слагаются в сложное целое, определяющее общую направленность и стилистику творческого мышления. Прежде всего это нетактильность, отчужденность от осязания образов художественного воображения. Они даны скорее визуальному созерцанию, чем физическому контакту. В архитектуре это чаще всего проявляется в неблагоустроенности сооружений, запущенности территории, какой-то особой пыльности, грязи. Произведения архитектуры, созданные отчужденным воображением, не выражают их действительных материальных свойств. Проект, дистанцированный от повседневности, становится декорацией, маской, напяленной на действительность. Между действительным бытием и его художественным образом остается зазор...

Популярные образы тоталитарного искусства оказались привиты к мифологемам и архетипам народной культуры, а утопические образы официальной идеологии оказались смешаны с расхожими клише культуры массовой. Все это сделало действительность нашего сознания смесью столь разнородной, что сегодня мало кто может понять, что в ней реально, а что искусственно, где кончается зрение и начинается галлюцинация. В мутной воде этой сложности становилось почти невозможно отделить правду от лжи, мудрость от хитрости, утопию от реальности...

Все это не может исчезнуть в один день и в одночасье стать историей. Внутренние цензоры не упраздняются даже в случае упразднения Главлита. Поэтому так важно представить, наконец, реальность со всеми мифами и архетипами, всеми светлыми и темными углами. Тогда мы сможем определить свое место в этой реальности здесь и теперь, не откладывая, не утешая ни себя, ни других своими планами и возможностями, которые тоже могут принадлежать к числу несбыточных.

Случайно ли, что голливудская стилистика служила образцом для многих советских фильмов, а небоскребы — моделью для отечественных высотных зданий? Схематический антисхематизм такого рода восходит к эстетике picturesque (картинность.— *англ.*), служившей основанием строительства английских пейзажных парков. Парк разбивался искусственно, но должен был имитировать дикую природу. Нечто аналогичное встречается и в методах создания рекламы. Но если в рекламных роликах и плакатах этот обман освещен светом бесхитростной шутки, то там, где его цели восходят к высшим идеалам и оплачены жизнью миллионов, конечно, не до шуток. И все же сегодня при просмотре фильмов вроде «Клятвы» или «Падения Берлина», в зале то и дело слышен смех зрителей, научившихся видеть зазор между лицом и маской и свободно оценивать отжившие свой век мифы.

«Тимур и его команда», СССР (1940)

Четырнадцать лет назад телевидение показало свою собственную версию книги Аркадия Гайдара «Тимур и его команда». Знакомый с детства сюжет, почти не измененный новой экранизацией, предстал на экране неузнаваемо преображенным. Зрители, воспитанные на довоенной классической версии гайдаровской книги, дружно недоумевали, а между тем на их глазах состоялся любопытный эксперимент: повесть о настоящем прочитывалась на экране как повесть о прошлом, и это обстоятельство вместе с динамикой лишило легендарный сюжет значительности.

Беда постановщиков фильма А. Бланка и С. Линкова заключалась вовсе не в том, что, погружая рассказ о довоенной истории в ностальгическую дымку воспоминаний, они эту историю идеализировали, а в том, что она... никакой бытовой и психологической реконструктивности, желательной для модного в ту пору «ретро», не поддавалась.

Иначе говоря, вспоминать оказалось нечего. Эффект «нового платья короля» был разительным: то, что обладало несомненной ценностью или уж, во всяком случае, безусловной притягательностью вблизи — на расстоянии предстало вереницей недоразумений из довоенной мальчишеской жизни, сколь трогательных, столь и необязательных. Даже, казалось бы, очень существенная для Аркадия Гайдара и постановщика киноэкранизации Александра Разумного тема приготовления к возможной войне, которая должна была корреспондировать памяти о войне свершившейся, оказалась не в состоянии компенсировать неспособность первоисточника к внутреннему движению. Дело, видимо, в той жанровой определенности, которая в лучших картинах сталинского кино, пронизанных утопическим, а значит, и вневременным пафосом светлого будущего, воплощалась в 30-е годы с максимальной полнотой.

Самое удивительное, что ничего собственно «исторического», то есть обладающего для нас документальной ценностью, хотя бы и официозной, в картине Александра Разумного нет. Ее действие почти целиком протекает в дачном поселке, далеком от героических строек эпохи, и окольцовано сценами в городской квартире Жени и Оли. Мальчики и девочки, собирающиеся на «конспиративном» чердаке, заботятся о семьях красноармейцев и грезят о самой Красной Армии, но где она, эта армия — на севере или на юге, на западе или на востоке, с кем борется и насколько успешно (впрочем, борется она заведомо успешно), из фильма понять нельзя. Но даже если бы он и изобиловал портретами Сталина и Ворошилова, а действующие лица с воодушевлением зачитывали друг другу газетные сообщения о рекордах стахановцев — все эти реалии вряд ли бы существенно повлияли на развитие фильма, подчиненного прежде всего жанровому канону. Что же это за канон?

На первый взгляд конфликт в «Тимуре и его команде» целиком определяется противоборством пионеров и хулиганов, и следовательно, рассказ об увлекательной инициативе тимуровцев имеет в картине решающее значение. В самом деле, хулиганы чумазы и разболтаны — пионеры опрятны и организованны; хулиганы лишены элементарных представлений о чести и достоинстве — пионеры живут как по воинскому уставу; хулиганы, наконец, совершают грабительские набеги на сады военнослужащих и их семей — пионеры не просто пресекают эти бессовестные вылазки, но еще и примерно наказывают виновных.

Сцена, когда пойманную с поличным банду Мишки Квакина Тимур и его команда запирают в каком-то сарае для всеобщего порицания, сама по себе впечатляет, но ведь это не развязка. Не

«Тимур и его команда»
Автор сценария А. Гайдар. Постановка А. Разумного. Оператор П. Ермолов. Художник И. Степанов. Композитор Л. Шварц. В ролях: Л. Щипачев, П. Савин, Л. Потемкин. «Союздетфильм».

снято еще одно противоречие: в представлении жителей поселка именно тимуровцы — несмотря на всю их опрятность и организованность — совершают «яблочные набеги».

Факт публичного позора истинных налетчиков это недоразумение разъясняет, но к подлинной кульминации фильм подходит только в следующем эпизоде, когда после ночного броска Тимур на дядином мотоцикле доставляет в город Женю для встречи с отцом, приехавшим из армии на несколько часов. Здесь, в городской квартире, и происходит подлинное признание Тимура. Недосягаемый авторитет командира, безусловно, придает церемонии государственное значение, родственное тому, что в сталинском кино обычно воплощалось в сценах вручения в Кремле правительственных наград. Но на сюжетном уровне город, а не поселок становится местом разрешения конфликта прежде всего потому, что хулиганом Тимура считает старшая Женина сестра — Ольга, отбывшая с дачи на свидание с отцом заранее.

Именно она, став жертвой дезинформации, вносит в фильм напряжение, которое тем больше осложняет отношения героев, чем ближе становится Ольге молодой человек по имени Георгий, оказавшийся дядей Тимура, который — в свою очередь — тоже не посвящен в героическую деятельность племянника и, разумеется, совсем не заинтересован в том, чтобы его роман разладился из-за непутевого родственника. Финальный — под звуки марша — эпизод проводов Георгия в Красную Армию, знаменующий всеобщее примирение, так же как и сцена с отцом в городской квартире, воплощает государственный пафос единения разных поколений советских людей, идущих одной дорогой к светлому будущему (о том, что герои идут на станцию под маршевую музыку и барабанную дробь, быстро забываешь, потому что эмоциональный накал сцены несопоставим с ее сюжетным предназначением). Но жанр фильма к этому моменту уже успевает сорвать идеологические одежды и самым легкомысленным образом заявить о себе в эпизоде гуляния дачников у реки, когда идущие рука об руку Оля и Георгий неожиданно сталкиваются с Тимуром и Женей, назло сестре, делающей вид, что и она прогуливается с кавалером.

Тут уже впору вспомнить «Сердца четырех». Так как фильм вдруг оборачивается комедией положений, в которой одного человека по недоразумению принимают совсем за другого, а потом — все становится на свои места — мир обретает изначальную цельность, младшие оказываются достойными старших, а если среди подростков и встречаются хулиганы, то и они, подобно Мишке Квакину, неуклюже пристраиваются к общему строю.

Аналогия с фильмом «Сердца четырех» здесь не так уж произвольна — и не только потому, что фильмы А. Разумного и К. Юдина были закончены производством с разницей в несколько месяцев. Процесс деидеологизации сталинского искусства, который некоторые искусствоведы связывают прежде всего с послевоенной эпохой, начался уже перед войной и проявился в настойчивом стремлении к жанровой мифологии.

Герои «Тимура...», конечно, лучше, чем герои фильма «Сердца четырех», понимают, что первым делом — самолеты, а девушки — потом. Милитаристскую педагогику фильма сегодня было бы трудно отрицать. Но нельзя не заметить и того, что на смену нравственной аскезе революционных бурь у Гайдара и Разумного пришел вполне респектабельный советский быт, который сам по себе уже не характеризует обитателей роскошных дач как замаскированных врагов с кулацким прошлым и шпионским настоящим — или — в крайнем случае — мещан. Характерно и то, что внутренняя готовность Квакина перейти в стан противника вызвана вовсе не «теорией социально близких», а жанровым стремлением привести все недоразумения в соответствие с утопическим состоянием мира.

Это состояние, как бы исходное для комедии положений (как, впрочем, и для детектива или мелодрамы), и позволяет режиссеру в мифологии жанровой найти опору мифологии пропагандистской. Сюжетное стремление к равновесию неизбежно порождает субординацию действующих лиц, накладывающуюся в фильме на систему армейского единоначалия с отцом-командиром во главе. Дух милитаризма в «Тимуре и его команде» — разумеется, в романтическом варианте — проявляется не только в культе Красной Армии, но и в подчиненной этому культу системе авторитарных отношений, органичных для тимуровской команды, которая — в свою очередь — как бы отражает идеальное состояние «большого» мира. Не того «светского» и наполненного бытом, воплощением которого является дачный поселок, а параллельного и высшего по отношению к нему, грозного и прекрасного, который приоткрывает свою завесу только однажды — в кульминационном эпизоде ночного броска Тимура и Жени, когда перед прибытием в город ребята долго наблюдают на железнодорожном переезде движение воинского состава.

Но связь двух миров — «большого» и «дачного» — одним эпизодом не исчерпывается. Не потому ли перед тимуровской командой, помогающей семьям бойцов и командиров, не возникает и, что важнее, не может возникнуть дилемма: а помогать ли тем семьям, у которых в Красной Армии никого нет?..

Утопия тотальна: мужчины в ней обязательно мужественны и если не военные, то либо потому, что еще юны, либо потому, что уже стары; женщины — женственны и если не актрисы, то только потому, что не приказала страна (хотя это не исключает домашнего музицирования на аккордеоне, которому с увлечением предается в фильме Ольга).

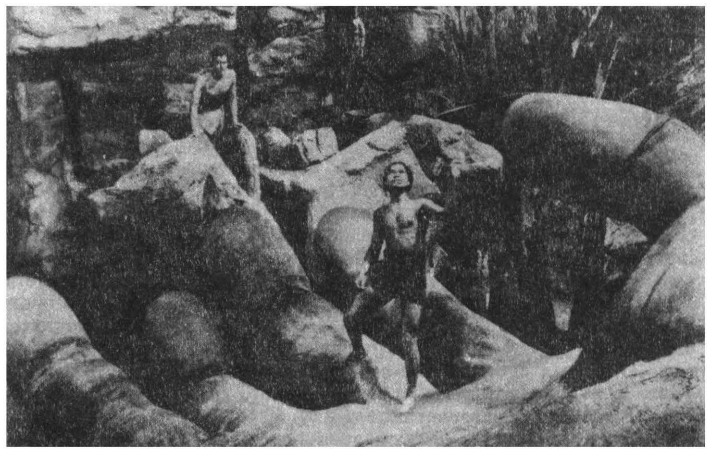
Эта солнечная совдеповская гармония, глубоко укорененная в «подкорковом» слое фильма,— лучшее свидетельство его искренности. Как и благородное движение пионеров и школьников, восславившее книгу и фильм в самый кошмарный период нашей истории и, кажется, затухшее только сейчас, когда наша публицистика избавляется от Великой Утопии с тем же остервенением, с каким Аравидзе-сын из «Покаяния» избавлялся от своего папаши.

Это понятно, но вряд ли справедливо: ведь уто-

пия не была только выдумкой досужих писателей и услужливых кинорежиссеров. Она находилась в том же соотношении — и единстве — с действительностью, в каком в «Тимуре и его команде» находятся бытовой и мифологический уровни. Усталость от утопии — это следующий этап, когда на смену «культовому» искусству пришло «советское». Негативизм — еще один шаг, когда — среди прочего — страну заполнила волна анекдотов про Чапаева. В массовом сознании этот бурный процесс был движением против утопии, именно в кинематографе нашедшей свои идеальные образцы. И если героем этого всенародного расставания с прошлым стал Чапаев, а не Тимур вместе со своей командой, то только потому, что в 30-е Чапаев был популярнее. В Чапаева страна играла охотнее.

Вячеслав Шмыров

«Багдадский вор», Великобритания (1940)



Во время своего визита в Москву на второй год войны Уинстон Черчилль привез с собой в качестве дара советскому народу два английских фильма: «Багдадский вор» и «Леди Гамильтон». И тот, и другой были созданы при участии личного друга Черчилля Александра Корды, он был продюсером обеих лент и режиссером второй. К тому же и сам Черчилль в какой-то мере мог считаться причастным к их появлению. Это он убедил Корду пренебречь упреками в трусости и перебазировать свою компанию «Лондон филмз» в США, чтобы зарабатывать доллары для дальнейших закупок американской кинопродукции и к тому же ненавязчиво продемонстрировать всему миру английский взгляд на вещи в фильмах патриотических, но не связанных с официальной пропагандой. Что еще важнее, Черчилль считал, что конторы Корды в Нью-Йорке и в Калифорнии будут служить хорошим прикрытием для деятельности английской разведки в Соединенных Штатах, тогда еще нейтральных в мировом конфликте. Он даже выступил в качестве тайного соавтора сценария в «Леди Гамильтон», ибо пламенная речь Нельсона против попыток примирения с Наполеоном, где говорится, что «с диктаторами не заключают мира, диктаторов уничтожают», принадлежала перу английского премьера, и ранее не гнушавшегося работы сценариста.

За эту речь Корда поплатился вызовом в сенатскую комиссию по иностранным делам как «подстрекатель американского народа к вступлению в войну». Он очень опасался, что в ходе дачи показаний могла всплыть и его тайная деятельность. Спасительной оказалась дата предполагаемого слушания — 12 декабря 1941 года. Оно так и не состоялось, поскольку пятью днями раньше японские самолеты разбомбили базу американского флота в Пирл-Харборе и США вступили в войну на стороне союзников. За все эти треволнения Корда был вскоре вознагражден: Черчилль поместил его фамилию в список лиц, возводимых королем в рыцарское достоинство, так что отныне Шандор Келлнер, венгерский эмигрант еврейского происхождения, стал сэром Александром Корда.

Что же касается «Багдадского вора» и «Леди Гамильтон», то они стали одними из самых популярных фильмов военных лет. Юных зрителей, равно как и старших, помнивших немой фильм Рауля Уолша с Дугласом Фербенксом, особенно привлекал «Багдадский вор». Цветной, что было

«Багдадский вор» («The Thief of Bagdad»)
Авторы сценария Лайош Биро, Майлс Моллисон. Постановка Людвига Бергера, Майкла Пауэлла, Тима Уэлана. Оператор Жорж Периналь. Художник Винсент Корда. Композитор Миклош Роша. В ролях: Конрад Фейдт, Сабу, Рекс Ингрем, Джуп Дюпрез, Джон Джастин, Майлс Моллисон.

тогда везде в диковинку, не говоря уже об СССР, с использованием множества кинотрюков и пышных декораций, фильм демонстрировал неограниченные возможности кино в трактовке сказочного сюжета. История восточного принца, обманным образом лишенного власти своим визирем-волшебником и добивающегося восстановления справедливости с помощью юного базарного воришки, предоставляла возможность соединить фантазию и постановочный размах в изображении приключений и чудес с цветовой и композиционной изысканностью в проведении восточной любовной интриги. Корде, в конце 1938 года вынужденному продать свою недавно выстроенную студию в Денэме, просто необходима была такая широкомасштабная завлекательная постановка, чтобы укрепить свое пошатнувшееся реноме.

Работа над фильмом началась еще до войны, весной 1939 года. Брат Корды Винсент должен был выстроить декорации, в качестве режиссера Корда пригласил Людвига Бергера, известного очень стилизованной постановкой «Золушки», а оператором стал Жорж Периналь, незадолго до того снявший для Корды вместе с режиссером Мензисом «Облик грядущего», футурологическую фантазию Герберта Уэллса, где предсказывалась мировая война в 1940 году и последующее за ней торжество технократической элиты. Роль злого волшебника исполнял эмигрировавший из Германии Конрад Фейдт, под чьим магнетическим взглядом (актерская специализация Фейдта со времен «Калигари») превращался в трогательного пса юный багдадский правонарушитель Абу. Играл его Сабу, уже несколько возмужавший индийский мальчик, найденный в свое время другим братом Корды — Золтаном — для главных ролей в своих «индийских» фильмах «Маленький погонщик слонов» и «Барабан».

Съемки, тем не менее, шли не гладко. Режиссура Людвига Бергера, слишком много времени уделявшего актерам, не отвечала представлениям Корды о зрелищности, поэтому он пригласил еще двух постановщиков: Майкла Пауэлла и Тима Уэлана, поручив им разные эпизоды. (Пауэллу, в частности, надо было снимать знаменитую сцену с появлением джинна из бутылки). Начавшаяся война на некоторое время прервала продолжение работы: съемочные группы, занятые «Багдадским вором», Корда использовал для того, чтобы за шесть недель силами трех режиссеров слепить пропагандистскую малобюджетную картину, посвященную Королевским ВВС, «У льва есть крылья».

Лишь с переездом в Америку «Багдадский вор» опять вышел на первый план. Пришлось заново выстраивать декорации, состыковывать эпизоды, снятые разными режиссерами по обе стороны Атлантики. Завершал работу Золтан Корда, поскольку его старшему брату было уже не до этого: он целиком отдался идее показать зрителям царственную пару — Лоренса Оливье и Вивьен Ли — в фильме из английской истории.

Несмотря на все эти сложности, «Багдадский вор», выпущенный к Рождеству 1940 года, оказался достаточно цельной картиной. В напряженные предвоенные годы с их незаметной гранью между покойным комфортом и тут же рядом прячущимся кошмаром Корда уловил зрительскую потребность в авантюрно-фантастической детской сказке для взрослых, захватывающей дух и одновременно успокоительной. Летающий по воздуху всадник, ковер-самолет, громадный джинн, под пятой которого мечется крохотный Абу, схватка Абу с гигантским пауком, сторожащим волшебный камень,— все эти эпизоды и сегодня смотрятся с интересом зрителями, привыкшими к головокружительным трюкам фильмов Лукаса и Спилберга. Развитие в наши дни получила лишь техника, уже не удовлетворяющаяся одним приемом «блуждающая маска» (в нашем кино его широко применял А. Птушко в своих фильмах-сказках).

Сама же схема осталась почти нетронутой: необходимость снять злые чары с помощью чудесного средства, за которым надо проникнуть в охраняемое подземное святилище. Общемифологический архетип, извлеченный в «Багдадском воре» из арабских сказок, продолжает свою жизнь сегодня в самых на первый взгляд замысловатых сюжетных хитросплетениях и «Конана-варвара», и «Индианы Джонса». Это неудивительно, нынешнее поколение режиссеров не только воспитывалось на «Багдадском воре», но и проходило в университетах теорию литературы. В тридцатые же годы продюсеры и сценаристы еще не были столь поднаторевшими в сравнительной мифологии. Вычленение схемы происходило на интуитивном уровне, вот почему киносказка пятидесятилетней давности не потеряла обаяния жизни.

Сегодняшний взгляд ценителя выискивает в ней то, что не перелилось в современные формы, а осталось там, в своей эпохе. Это и магический взгляд Конрада Фейдта, под воздействием которого механическая кукла шестирукого Шивы умерщвляет в своих объятьях султана, отца принцессы (явная отсылка к «Калигари», где сам сомнамбула — Фейдт убивает по воле маньяка-доктора), и профильный портрет-камея молодых влюбленных (так, уже в «Леди Гамильтон» будут надолго запечатлены в памяти зрителей Оливье и Ли), и персидская вязь ветвей в саду, где принцесса встречает своего суженого, увидев сначала отражение его лица в воде.

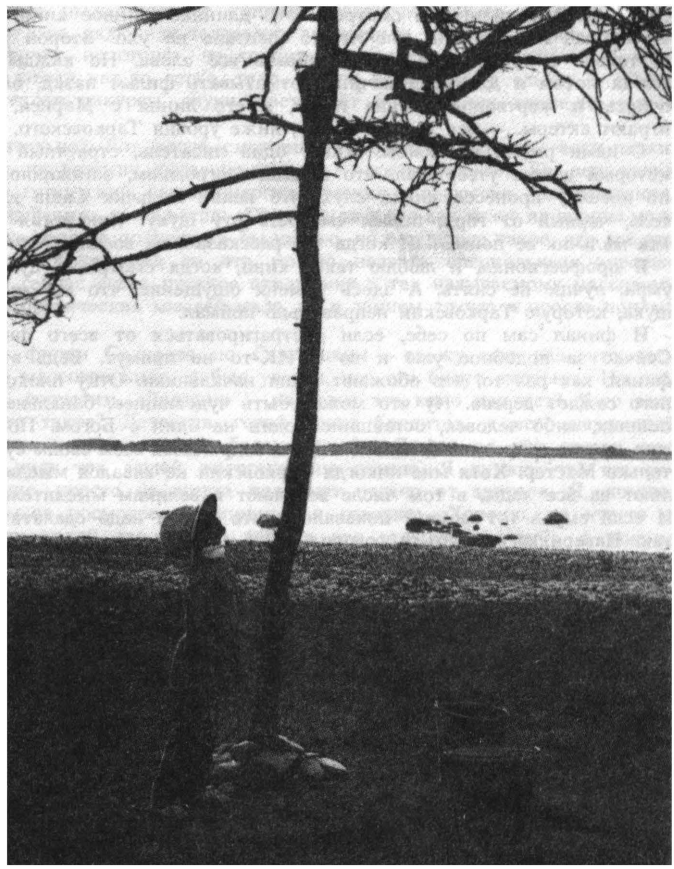
Корда больше не обращался к проектам типа «Багдадского вора», несмотря на то, что фильм получил несколько «Оскаров». Однако красочный сказочный стиль его во многом определил дальнейшую карьеру Майкла Пауэлла, одного из сорежиссеров. В первые послевоенные годы он был, пожалуй, одним из немногих, кто продолжал воплощать на экране красивые кинофантазии, выглядевшие весьма неуместно на фоне всеобщего поворота либо к реализму, либо к экранизациям. Суровые упреки в усредненном буржуазном вкусе так и сыпались на него со стороны бунтарей «новой волны» типа Л. Андерсона. И лишь в наши дни, дни снисходительного многостилья, престарелый ветеран снова оказался любимцем критиков и историков кино. Но это уже не история, а современность, в которой нашлось свое место и «Багдадскому вору».

А. Дорошевич

«Жертвоприношение». Финал

Мы решили не ограничиваться традиционными для нашего журнала рецензиями и предложить вниманию читателя текстологический анализ финального эпизода последнего фильма Андрея Тарковского «Жертвоприношение», сделанный ведущими режиссерами современного кинематографа,— дабы посмотреть, «из какого сора» складываются выдающиеся произведения и понять — есть ли здесь возможность для контакта и с массовым зрителем.

Беседы провела Т. Иенсен



Алексей Герман

Высокая простота

Татьяна Иенсен. В «Жертвоприношении», как и в любом произведении высокого искусства — не один уровень прочтения. Как вы прочитываете этот кинематографический текст финального эпизода?
Алексей Герман. Это не статья? Верно? Не то что рука потянулась к перу. Вы задали вопрос. Я же как умею отвечаю, ибо отношения давние и не ответить невежливо. Так? Тогда поехали.

Отношение к «Жертвоприношению» у меня странное. Я не могу назвать это лучшей картиной Тарковского. У меня от нее ощущение слабеющей руки мастера, из которой выпадает мастерок. В первый раз я смотрел ее в Югославии почти в пустом зале. Наверное, если бы нас не было, сеанс бы отменили. Мы смотрели это длинное-длинное кино, на котором я все время проплакал. В тот раз переводчица мне что-то шептала на ухо. Второй раз я вообще смотрел без перевода. И только в третий раз мог разобрать все слова. Но каждый раз я плакал. Почему? Не знаю. Когда потом я для себя начинал отматывать фильм назад, оказывалось, что все это мне не нравилось: и жертвоприношение героя, и его линия с Марией, и то, как работает камера, и как играют актеры...— все это, по-моему, ниже уровня Тарковского. В чем тут дело?

С нами рядом в Сосново живет один писатель, страстный и соответственно ревнивый рыболов, который всегда утверждал, что в нашем огромном, загаженном озере никакой рыбы нет. И вдруг по поселку пронесся дикий слух, что некий мальчик Саша выудил оттуда огромную щуку. Писатель, черный от горя, пошел смотреть эту щуку. Изнемогая от зависти, он долго расспрашивал, как мальчик ее поймал. И когда тот рассказал, он воскликнул: «Ты же ее неправильно поймал!»

Я профессионал, и люблю такое кино, когда смотрю и думаю — нет, мне так не сделать, хоть умри, лучше не снять. А здесь у меня ощущение, что все мимо, все не так. Но я как та самая щука, которую Тарковский неправильно поймал.

И финал сам по себе, если абстрагироваться от всего фильма, мне кажется просто жалким. Сейчас за подобное уже и во ВГИК-то не примут. Ведь это же абсолютно соцреалистический финал, как раз то, что обожают наши начальники. Отцу плохо, его увозят санитары, а сын вместо него сажает дерево. Ну что может быть чудовищнее, банальнее. Такой финал может сделать либо пошляк, либо человек, оставшийся один на один с Богом. По логике я должен был бы протестовать против очередной банальности, а я содрогаюсь всем своим существом. Наверное, на такое способен только Мастер. Хотя мне никогда Тарковский не казался мыслителем. Сейчас он моден, его прославляют на все лады, в том числе величают и великим мыслителем, а по-моему, он великий практик. И если ему в тот момент показалось, что финал надо сделать именно так, то он и сделал именно так. Наверняка же кто-то говорил ему: «Слушай, Тарковский, с этим деревом видено-перевидено». Правда, западные люди любят банальности. Однако, думаю, он все-таки был окружен мощной интеллектуальной публикой, хотя, может, и нет. Кто знает. Но вряд ли Тарковский не понимал, что сын, сажающий дерево — это банальность, и сознательно опустился до уровня массовой культуры. Просто в то время, очевидно, настрой его души был таков, он так это чувствовал и, быть может, над финалом мог сам заплакать, у него могло надорваться сердце или он ощущал холод в животе, в затылке. Я не знаю, что именно он ощущал, каждый ощущает свое.

Вот обратный пример. Мне непонятно, какие чувства испытывала Кира Муратова, снимая свой последний фильм. Моя жена и все мои друзья говорят мне, что я ничего не понял, что это замечательный, удивительный, восхитительный фильм. А мне было очень скучно. В чем в чем, но ни в какой зависти меня заподозрить нельзя, я ее абсолютно лишен, и очень люблю людей, когда мне нравится их кино. Все эти страшные годы я очень любил и люблю Киру Муратову. И она это знает. Даже в ситуации, когда меня драл Ермаш, я ему говорил: «Ладно, со мной хорошо, но объясните мне, за что уничтожены «Долгие проводы». Ну у меня политика, время. А у Муратовой — мама ревнует мальчика. При чем здесь Советская власть? Я отказываюсь это понимать». И Кира все это знает. Но кто бы мне что про «Астенический синдром» ни объяснял — я эту картину не приемлю. Там есть одна очень хорошая сцена с икрой, когда я чего-то понял про жизнь. А когда мне показывают собачек на бойне... Можно и пострашнее снять. Все можно снять, и как люди агонизируют. Но уж когда снимаешь собачек, то еще и посвистеть им: «Бобик-Бобик», чтобы Бобик еще так лапками захлопал — мол, выпустите меня отсюда; мне кажется, это вещи для мастера совсем запрещенные. Уж лучше снять, как собачки гадят, все равно их жалко будет. А этот «Бобик-Бобик» мне кажется ужасающей банальностью. И я не понимаю, почему все говорят, что это слепок мира, мир гораздо страшнее. И какая разница — матерятся герои

или нет. Лично для меня это ничего не определяет. Честно говоря, я просто обрадовался, когда свет зажгли в зале. Весь фильм я скучал. Как-то раздраженно скучал.

Я многие картины Муратовой наизусть знаю. «Долгие проводы» очень люблю, очень люблю эту несчастную искалеченную картину «Среди серых камней». Не люби я так ее предыдущие фильмы, я бы ей сказал какие-то общие слова, но я сказал: «Кира, убей меня, но я ничего не понял, мне было скучно». Она засмеялась огорченно. Я понимаю ее, но тут уж ничего не поделаешь. Так что друзья надо мной смеются, крутят у виска, говорят, что я идиот. Пусть, но мне кажется, что картина просто плохо выполнена. Вот и все.

И у Тарковского финал на грани банальности, и у Муратовой, но там я плакал, а здесь скучал. Чем же Тарковский достигает такого эффекта? Мне кажется, на меня это произвело столь сильное впечатление потому, что во всем этом я прочел ужас перед жизнью и страх за себя, страх человека, который предчувствует смерть. Я далек от кликушества, хотя и не знаю, подозревал ли Тарковский о своей болезни на съемках картины, но она вся просто пронизана испугом. И эффект ее восприятия нельзя отрывать от нашего знания о том, что очень скоро он перестал существовать на этой земле. Поэтому для меня «Жертвоприношение» — это диалог Тарковского с Богом и его торги с Богом: «Господи, помоги! Господи, спаси! Господи, что-то сделай! Вот я себя так поведу, вот это так сниму, может, ты меня простишь, мне поможешь...» Конечно, я могу ошибаться, но это все равно во мне существовало. А может, я вообще все это выдумал. И Тарковский не был напуган, а был весел и счастлив на съемках, а ночью у него рождался этот финал — пожар, мальчик на берегу моря. Кто знает, «из какого сора» растут стихи...

Вот в ранних картинах Тарковского было желание удивить, потрясти, как-то тебя пронзить. А здесь ничего этого нет. Прошел этот, эта, включили телевизор, выключили, даже за столом, за чаем шепотом разговаривают. Никто не кричит, не стонет, не хрипит, не привязан к креслу, не бьется, не плюется кровавой слюной. Все делается как-то легко, тихо. Но за всем этим я слышу и стоны, и хрипы, и крики. Потому, что все эти ракурсы, звуки, цвет, свет в сочетании какие-то чудеса делают.

Что в «Жертвоприношении» удивительно? Вот когда смотришь «Рублева», думаешь: елки-палки, мне так не придумать. Когда смотришь эту картину, думаешь: да тьфу — все это сделать. Вот ведь какая странность. В «Рублеве» виден этот гигантский заряд энергии, умения, профессии, размышления. А когда смотришь финал «Жертвоприношения», то кажется: «Господи, да я это как ленту из шляпы могу тянуть до бесконечности». Очевидно, на деле не получилось бы ничего, но ощущение такое, что все это сделано очень легко и очень просто. Хотя вряд ли это можно назвать специальным опрощением, омассовлением. Правда, у меня сейчас очень путаное отношение к так называемому массовому искусству. У меня и вообще-то общетеоретических мыслей мало, но в данном случае я просто поплыл в этих формулировках.

Я тут явно запутался. Для меня фильм Сокурова по Стругацким — скажу еще раз, что восхищаюсь этим фильмом,— абсолютно массовое кино, я был уверен, что его будут смотреть. Но его, кажется, не особенно смотрели. Или, допустим, «Лапшин» — массовое это кино или нет? Я-то ведь делал массовое. Практически что это такое? Детектив, герой ловит бандитов, у него неудачный роман с артисткой: «Она по проволке ходила, махала белою рукой». Я снимал про время, про то, про се... Про эпоху. И имел в виду тех людей, которых еще помню. Я думаю, что все режиссеры хотят снимать массовое кино, просто не всегда получают отдачу от зрителя. Я, помню, был дико потрясен, когда Ролан Быков посмотрел «Лапшина» и говорит: «Хорошо, но что-то я ничего не понял. А когда это было, какой это год, и вообще что это все значит?» А мне-то казалось, я снимал то, что всем знакомо, интересно, кино строил именно на эффекте узнавания. По-моему, разделение на массовое и немассовое — какое-то путаное. Художник совпадает или не совпадает с потребностью массы. Я не совпадаю — мне это мучительно. Правда, я сейчас столкнулся с совершенно другим ко всему этому отношением.

Последнее время я стал иметь дело с молодыми режиссерами, которые в нашей мастерской снимают дебют. Не могу сказать, что у нас большие достижения. У нас скорее антидостижения. Хотя какие-то вещи, может быть, сейчас и прорежутся: фильм Олимпиева «Панцирь», фильм Морозова и Шмидта «Ленинград, ноябрь»... Но работая с молодыми, я столкнулся с тем, что среди них довольно много жуликов. Они очень быстро освоили, как поймать удачу за хвост, уяснив себе, что самовыразиться гораздо проще, чем рассказать историю. Если тебе абсолютно нечего сказать и ты пуст, как барабан, но при этом ты каким-то образом уговоришь мощного оператора снимать твое кино, подложишь под фонограмму Вивальди, то всегда найдется два человека из десяти, которые скажут, что это интересно. А историю рассказать очень трудно. Фильмы Тарковского, например,— это все рассказанные истории. А его юные последователи ничего этого не умеют. Они плуты. Поскольку всем нам сейчас объяснили, что такое и как быть талантливым, то они на этом деле сносно существуют. К многослойности апеллируют, когда ничего нет, одна пустота. Один начинающий режиссер показывал нам свои пробы, в которые он вставил ничего не значащие там черно-белые кусочки из «Зеркала» — ветер куст колышет, развешанное белье, занавески. Я не узнал, что это Тарковский — оператор у молодого режиссера был хороший, поэтому контраста в исполнении со всем остальным не было. И я посему произнес идиотскую речь о том, что ситуация с пробами все-таки не безнадежна именно из-за этих вот кусочков. Все решили, что я ехидничаю. В чем дело? Почему же это так видно? Если есть многослойность, она и есть.

Ее сразу ощущаешь. Потому что существует нечто «завораживающее, когда втыкаешься в экран и выскочить из этого не можешь. Как длинная панорама в «Ностальгии», хочется, чтобы она не кончалась. И пустоту сразу ощущаешь, мне всегда так и хочется сказать: «Да не морочь ты голову».

В этом смысле для меня очень странный режиссер Сокуров. В нем как бы два разных человека — чаплинский миллионер и бродяга в одном лице. Когда я смотрю «Одинокий голос человека» или «Дни затмения», я восхищаюсь, в этих картинах я ощущаю живую душу. А когда смотрю, как он конструирует жизнь в фильме по Шоу, например, которую он не понимает и не принимает, для меня это холодно и мертво.

Меня последнее время стало раздражать так называемое элитарное кино. Я у одного молодого режиссера спрашиваю: для кого ты все это снимал? Он говорит: для себя. Для себя нельзя даже прозу писать, стихи писать. Даже письмо. Тем более кино. Когда ты снимаешь фильм, ты для кого-то делаешь, пусть это будут немногочисленные люди: какие-то друзья, интеллигенты, любимые женщины, но адрес все равно должен быть. А так до маразма можно дойти. Ну представим человека, пишущего себе письмо. «Я делаю для себя!» Ну и делай для себя... Тогда уж и не показывай.

Я недавно был в Америке и насмотрелся там американского кино. Мы вот долгие годы говорили, что оно такое, сякое. Оно разное. Всего полно. Всякой твари по паре. На любой вкус найдешь. Одно ты можешь презирать, другое любить. Конечно, забавно, что все они такие большие боссы, такие важные, такие снисходительные, а снимают либо Ната Пинкертона, либо Ника Картера. Как известно, в начале века нищие студенты писали книжечки — похождения знаменитых сыщиков. Гонорар, как правило, не превышал червонца. Кто бы мог подумать, что пройдут годы и армия талантливых людей, оснащенных восхитительной техникой, будет жить, стареть и умирать для того, чтобы воплотить в кино примерно такую же муру. А среди них сейчас есть такие мощные бойцы, с такими мощными бицепсами. Мне не нравится в основном, что они делают, но таких «бойцовых ребят» у нас мало, почти нет.

Вот Кончаловский туда уехал и научился снимать американское кино. Но представить, что автор «Гомера и Эдди», и автор «Аси хромоножки», и он же автор сценария «Рублева» — один и тот же человек, невозможно. Хотя и по последнему его фильму чувствуется, что это талантливый человек. Конечно, от Кончаловского нет ощущения, что он уже мертвый художник. Он настолько талантлив, и кто знает, быть может, еще снимет своего нового «Дядю Ваню», дай Бог ему здоровья. Но сейчас он себя вот так ограничил, загнал в такие ужасные тиски — американские рамки.

Мы с Кончаловским как-то встретились, и он мне сказал: «Ты никогда ничего больше не снимешь, потому что надо непрерывно, непрерывно снимать, быть все время в тренинге...» Может быть, я действительно не смогу ничего больше снять, скорее всего так и случится. Кончаловский замечательный режиссер, и я себя с ним не сравниваю, но только мне кажется, что на сегодня мы с ним покуда оба проигравшие. Потому что, с одной стороны, так, как я, который давно ничего не снимал, а с другой стороны, так, как он, которому, быть может, не обязательно было снимать то, что он снял в последние годы? Ну деньги — это, конечно, хорошая вещь. Я бы тоже хотел снять в той же Америке кино, заработать много денег, и все такое прочее. К чему тут фарисействовать? Хотя я вряд ли сумел бы снять так, как Кончаловский. Но эти его американские картины я не люблю и никаких достижений в них не вижу.

Правда, у нас очень преувеличенное о себе представление, нам кажется, что мы всем нужны, а на самом деле мы никому в мире не нужны, никто о нас не думает, не ждет: «Вот бы хорошо получить Сокурова или Муратову или оттяпать Лопушанского». Так никто не думает. Мы совершенно не нужные там люди: знаем мы языки, не знаем. И ничего про них не понимаем. Вот Форман, например, снял «Опасные связи» де Лакло. Нравится мне это? Нет. Но я вижу такое умение, такую профессиональную руку, что еще раз посмотрю и еще раз посмотрю... Когда хорошие стихи читаешь, думаешь: вот бы такую строчку написать и умереть. А смотришь такую картину, и все вроде бы не твое, но ты смотришь и завидуешь, как здорово придумано. То есть, вернее, не придумано, а сработано, потому что придумывать можно, и не имея такой профессионально-технической базы, какая есть, скажем, у Формана. Придумывать можно и от простого.

Когда-то Михаил Козаков хотел снять «Пиковую даму», но потом испугался, считая, что это дико сложная вещь. Я ему посоветовал, как бы я сделал, он не согласился со мной и отказался от этого кино. А я ему тогда сказал: «Пушкин написал «Пиковую даму» для тех, кто знал смысл этой игры в карты. По-моему, это баккара. И он писал, по сути, историю карточной игры, где кто-то выиграл, кто-то проиграл, и на все это наложился пушкинский гений. Поэтому и фильм надо снимать, как историю карточной игры. И прежде всего объяснить зрителям ее смысл, чтобы они волновались, кто какую положит карту. И строить все на этом, казалось бы, элементарном приеме — кто у кого выиграет. И уже в этом поле напряжения постараться передать и музыку слов, и глубину характеров. Но не грузить сюда больше, чем грузил сам Пушкин. Все эти крупные планы, кареты, подсвечники. Ведь Пушкин все делал очень просто, чтобы люди читали. Приключение читали.

Вот и у Тарковского в финале: огонь, вода, дерево. Но мы, когда имеем дело с гением, начинаем на него столько всего наваливать, а у него все может быть очень просто. И то, что я не по-

нимаю в Тарковском, то, что у него так «неправильно поймано», может быть, идет от так называемой высокой простоты? Может быть, может быть...

Кажется, я пришел к началу, только с другой стороны. Рассуждал, рассуждал и дорассуждался... Впрочем, это ведь не статья, а разговор. Верно?

Ю. Норштейн

«Огненное искушение»

Юрий Норштейн. Анализ кинокадра или эпизода, видимо, должен сводиться к тому, из каких состояний он складывается и почему в результате так воздействует. Но мне сейчас трудно будет вразумительно разобрать финал «Жертвоприношения», это надо было делать сразу после просмотра фильма, когда все вызывает другого рода энергию. И вообще, чтобы посягать на какой-то специальный анализ, надо такое сильное художественное произведение смотреть очень внимательно и подробно.

Татьяна Иенсен. А вы один раз смотрели?

Ю. Норштейн. Нет, наверное, четыре или пять. И еще я в Финляндии видел фильм, снятый на съемках «Жертвоприношения». Я помню, был ошарашен. Можно залиться слезами от одного ощущения, что вот как ценна, как драгоценна человеческая творческая жизнь, творческая идея, если из-за небольших по объему, но существенных для изобразительной пластики моментов, был заново, во второй раз отстроен дом и весь эпизод переснят. Вообще широта и бесстрашие, с которой сделан финал, — обезоруживает. Казалось бы, какой драматургией изображения можно было бы насытить такой выигрышный во всех смыслах эпизод — у нас всех на памяти эти грандиозные пожары, на которые так щедр американский кинематограф. Какую энергетику чисто физиологического порядка сюда можно было бы подложить! Но одно то, что эпизод снят общим планом, говорит о великой духовности автора, который не пожелал вытащить вперед такую впечатляющую и, казалось бы, уместную в данном случае физиологию, а еще раз продемонстрировал свою приверженность к подлинно кинематографической материи.

Возможно, что суть этого кадра, вот так снятого, была и спараллелена. Помните, один из предыдущих эпизодов, когда Александр смотрит на макет дома, подаренный ему сыном, сверху, чуть ли не как сам Господь Бог. В свою очередь этот кадр, быть может, восходит к иконописи. Иконописцы, как правило, изображали святых, у ног которых приписывались воздвигнутые ими монастыри. Я думаю, что композиция того кадра во многом подвигла Тарковского снять эпизод пожара таким общим планом. Ведь в сценарии у него этот эпизод написан иначе. Горит дом, неподалеку лежит Александр, опаляемый этим жаром, а когда Виктор, Аделаида и Юлия возвращаются с прогулки, все уже кончено. То есть в сценарии акцент был на другом. На молитвенной клятве Александра: «Он встал с земли и сказал хрипло: «Это я сделал, не беспокойся». Он хотел еще что-то сказать очень важное. Но тут он вдруг вспомнил и замолчал, замолчал с тем, чтобы уже не заговорить никогда. Как обещал». Анализировать это смещение акцентов — дело кинокритики, ведь здесь важно внимательно рассмотреть, как сценарное слово поднимается вверх и уплотняется в кинематографическую форму. Но есть куски, которые могут быть по-настоящему разработаны только внутренним ви́дением, они неподвластны слову. Очевидно, этот эпизод из такого ряда. То есть это, конечно, чистый кинематограф, который нельзя описать. Хотя, казалось бы, все здесь снято описательно. Но эти энергичные броски камеры, как взмахи крыла, наверное, и создали такую колоссальную внутреннюю тревогу в кадре, такое напряжение, такой колоссальной силы внутренний монтаж, когда уже невозможны никакие вкрапления, никакие склейки пленки, и когда крупность бросается тебе в глаза только за счет высокого мастерства кинематографиста. Пушкин говорил о Гоголе, что никто, как он, не может написать деталь, так крупно бросающуюся в глаза читателю. Но в кино мы научились просто стрелять в зрителя кинокадрами за счет постоянной разрезки текучести действия, дабы укрупнить чу́вство. А в этой сцене укрупнение происходит изнутри. И внимание зрителя к ее разработке внутренними петлями удивительно.

Я недавно читал пронзительные письма афганцев. Эти мальчики, до войны, в общем, ничем не примечательные, вернулись с нее другими людьми. Потрясение, испытанное ими, столь велико, что оно просто выбило из них эти слова. Наверное, есть какой-то физический закон возникновения энергии, когда частица выбивает электрон и мгновенно происходит взрыв. Тут невольно напрашивается — что же тогда такое художник, который вдруг создает великое про-

изведение под названием «Жертвоприношение»? Очевидно, то, что произошло с этими ребятами под воздействием внешних и столь противоестественных обстоятельств, происходит в душе художника само по себе. Ему не нужны такие ужасные испытания, ему достаточно посмотреть на это разорванное дерево, чтобы испытать сильнейшее потрясение, будто дерево своими колкими костями просто распарывает его самого. И те бури, которые проносятся в душе художника, выбивают из него то, что страшная трагедия выбила из этих ребят. Я не знаю, почему у меня это все соединилось одно с другим, но если говорить о том, что мы называем художественной правдой, то ведь это абсолютно документальная проекция твоих душевных потрясений на экран.

Странное дело, и эти ребята, и многие-многие другие только тогда понимают подлинность и значение жизненных ценностей, когда переживают столь мощные катаклизмы в своей реальной жизни. Казалось бы, все искусство нацелено на то, чтобы оставить такие потрясения в душе читателя, зрителя. Но на деле получается так, что до сих пор все сказанное, все пророческое воспринимается как чистая игра. А ведь любое художественное произведение основано на документальной правде переживания художника.

В связи с этим я вспоминаю потрясающей силы письмо Шаламова, где он обвиняет гуманистов XIX века за то, что случилось в XX. Это одни из самых страшных слов, которые мне приходилось читать. Шаламов пишет, что имеет право на такую жесткость, потому что оказался на последнем пределе человеческой жизни. Он пишет о правде факта, правде документа. И не случайно, по-моему, Тарковский в своих интервью говорит о том, что не хочет никаких символов, никакого метафорического языка, а что стремится воспроизвести кинокадр с абсолютной документальностью, с максимально плотной достоверностью. Художник, даже не переживший въяве то, что выпало на долю тем же афганцам, доводит себя до такого состояния, чтобы все это в себе воспламенить и воспроизвести с документальной достоверностью, чтобы это имело прямое отношение к каждому сидящему в зале. После письма Шаламова я еще сильнее почувствовал, как просто надо снимать, чтобы не накуролесить лишнего, не уйти в кинематографические изыски, уже давно разработанные, давно проигранные, давно занесенные во все картотеки мира. Достаточно только вынуть ящик и надергать оттуда сюжетных ходов, монтажных стыков, развязок, как наберешь себе на кино. Сегодня кино именно так и собирается, американское кино так просто все делается по картотеке, меняются только наборы, и все. Вот как от этого уйти, как сделать, чтобы у зрителя создалось впечатление, что у тебя кто-то за спиной вздохнул.

Т. Иенсен. В этом смысле кинематограф Тарковского ни в какие картотечные графы не занесешь. Помните финал «Зеркала»? Маленькие, бритоголовые Андрей и Марина, их мать из другого экранного времени, где она уже — бабушка сына Андрея (она же в реальности — мать самого Тарковского), выходят из елового темного леса, где остается дом, мать — вернее ее тень, вернее тень той, какой она была 30 лет назад. Бабушка вдруг оглядывается и смотрит так, как смотрят на себя в зеркало и вместе с тем будто прямо на нас, словно хочет вычитать приговор своей судьбе, и от нас, волею автора подключенных к ее току.

Ю. Норштейн. Да, все это невоспроизводимо.

Т. Иенсен. И казалось бы, все так до боли знакомо — и этот перелесок, и это дачное ощущение, и этот переход из сумерек леса в сумерки вечереющего и уже влажного поля. Вроде бы все знакомо, но какая в этом есть просто осязательная сила реальности, несмотря на всю условность соединения разновременных персонажей. И этот переход из одной световой насыщенности в другую, из тревожной, еловоствольной плотности — в открытость, разомкнутость поля, неба просто впечатывается в тебя на всю жизнь.

Ю. Норштейн. У него всегда эти переходы удивительны. Например, смена эпизода пожара на финальный кадр, когда по петляющей дороге на велосипеде едет Мария, а параллельно мальчик поливает дерево — он вообще не знает, что произошло. Мне кажется, что это такой чисто буддийский финал — здесь, как нигде, сказалась приверженность Тарковского к восточной философии. Даже изобразительно. И в самом этом дереве, и в какой-то просто нарисованности, как набросок, почти нереальности силуэта мальчика. Надеть на него большую шляпу, положить головой к дереву, так что одно начинает продлевать другое, — казалось бы, такая складность невозможна в кино. И опять здесь, конечно, огромное мастерство Тарковского, его внимание ко всему, начиная с костюма, когда костюм не просто атрибутика героя, а его принадлежность. Тарковский посредством костюма доводит героя до такой откровенности поведения, какую мы можем подсмотреть только у животных. Помните, Аделаида, когда ходит, она все время шалью крутит, как животное хвостом бьет. Эта деталь очень существенна в разработке ее образа. Аделаида все время как загнанный зверь.

Т. Иенсен. А помните, когда она падает на пол в истерике и так бесстыдно, так грубо, как самка, раскидывает ноги в каких-то немыслимо блестящих, лоснящихся, почти жирных, фельдеперсовых чулках.

Ю. Норштейн. Да, это гениально. Работает каждая деталь, здесь не может быть случайности. И эти туфли, и эти чулки должны быть только такие и никакие другие. И этот блеск, как будто сам по себе, отдельно существующий.

Т. Иенсен. А вот Эрланд Юсефсон, исполнитель роли Александра, рассказывал на пресс-конференции, что никак не мог допытаться у Тарковского, зачем он его в финальной сцене пожара

обрядил в японский черный халат, на спине которого вышит знак — «инь-янь». Но это уже не просто, не случайно, это еще и работает здесь как откровенный знак, как смысловая отсылка к тому, о чем Тарковский не хочет говорить словами ни в фильме, ни, как мы видим, на съемочной площадке.

Ю. Норштейн. Конечно, это знак. И хотя он не дает такого сильного эмоционального впечатления, как, скажем, сам костюм, но он Тарковскому был нужен для выхода на финал. В последние годы его, может быть, как ничто, волновало соединение европейской и восточной культуры. И это для меня очень ясно и чувственно.

Т. Иенсен. И кроме того, в эпизоде пожара этот оголенный знак — инь-янь — восполняется, перекрывается такой мощной пластикой, физиологической природой самого огня...

Ю. Норштейн. Безусловно. И ведь в этом огне горит вся его так старательно накопленная, сложенная жизнь. Несколько дней назад в Толковой Библии я наткнулся на два места, которые, мне кажется, могут быть эпиграфом к этому эпизоду. Я их даже выписал.

«Огонь пришел Я низвесть на землю, и как желал бы, чтобы он уже возгорелся!» (Евангелие от Луки, гл. 12, ст. 49). И комментарий к этому стиху: «Мы должны видеть в огне духовную силу, которая разрушает настоящий строй мира, уничтожает в нем все бренное и противобожественное и этим очищает сущность этого мира и преображает его в новый, способный к вечному существованию» (Толковая Библия, Пб, 1912, т. 9, с. 208).

А вот из Послания Петра: «Возлюбленные! Огненного искушения, для испытания вам посылаемого, не чуждайтесь, как приключения для вас странного». И снова комментарий: «Бедствиями душа очищается и возвышается добродетель, как золото очищается в горниле и возвышается в ценности по мере удаления через огонь примесей» (Толковая Библия, т. 10, с. 284).

Мне кажется, этот эпизод из «Жертвоприношения» восходит к этим библейским текстам. Думал ли Тарковский об этом, нес ли в себе? Возможно. Но, с другой стороны, мне кажется даже более драгоценно, когда образ идет не от прямого знания, но по колоссальной интуиции и приближается к этому знанию. Когда художник внутренне привержен идее, а не декларирует ее как вычисленную, как телеграмму, тогда получается подлинная сила.

Т. Иенсен. А как вы расцениваете не сам смысл жертвоприношения, но его форму — приход Александра к Марии, сожжение собственного дома. Я знаю, что многие воспринимают это чуть ли не как наваждение Тарковского, его какие-то инфернальные игры, некий шифр, посланный им в будущее, который нам сейчас не дано разгадать. Жертвоприношение в «Ностальгии» всеми прочитывалось. Видимо, символ свечи, как христианский символ, давно обжитый в наших культурных реалиях, гораздо проще и понятнее. Жертвоприношение в «Жертвоприношении», сам момент договора с высшим началом, кажется закодированным и смысл его темным.

Ю. Норштейн. Если мы в очередной раз воспримем все это как некий шифр Тарковского, тем страшнее и драматичнее обернется все для нас самих. Но, по-моему, сейчас уже все совершенно ясно — там, где не горят дома-жертвы, там поджигают чужие дома, и в них убивают людей. И сегодня это абсолютно достоверно.

Т. Иенсен. Ну если принесение в жертву собственного дома, дабы «бедствиями душа очистилась»,— это еще как-то понимается в силу нашего гуманистического восприятия, расценивается как самопожертвование, то ночь любви Александра и Марии воспринимается как некое темное, чуть ли не демоническое прозрение Тарковского, тем более что в фильме Мария зовется ведьмой.

Ю. Норштейн. Я все это как-то чувствую, но на понятийном уровне трудно разложить. Мне кажется, что здесь, напротив, — соединение добра и любви, скрепленное жертвой. Прежде чем смотреть фильм, я читал сценарий. И мне было страшно любопытно, как же Тарковский все это сделает, потому что какая-то странность в отношении Александра и Марии была. Но когда я смотрел кино, то никакой противоестественности между происходящим на экране и моей душой не было. Почему-то я при этом вспомнил рафаэлевское обручение Марии с Иосифом. Казалось бы, никак несоединимые вещи.

Т. Иенсен. По-моему, вся линия, связанная с Марией, в этом, может быть, самом религиозном фильме Тарковского наиболее христианская. Мария — единственная, кто способен по-настоящему пожалеть и принять другого, чужого. Она оставляет у себя потерянного до самых своих основ Александра в силу той любви и добра, о которых вы говорили. Но не удивлюсь, если кому-то покажется, что Тарковский назвал свою героиню ведьмой Марией, так как наш XX век способен только на антидеву Марию — антихристов, мол, уже было предостаточно, а теперь настали последние времена, времена антибогоматери. То, что в связи с образом Марии возникают самые разнополюсные и даже пошло-аллюзийные оценки, объясняется тем, что она молчит. У нее в этом страшном и суетном мире — изначальный обет молчания. Ее может услышать лишь «имеющий уши». Александр услышал только на пределе своей жизни. И данный им обет молчания — это его любовь к Марии. И его смирение перед ней сродни тому, какое бывает в молитве, покаянии.

Ю. Норштейн. Когда Александр вырывается от санитаров, Виктора и Аделаиды, то бежит к Марии и падает перед ней на колени,— и это не имеет ничего общего со сходным кадром в «Солярисе». Там герой возвращался домой и как блудный сын вставал перед отцом на колени.

Но в «Солярисе» все это было так впрямую, а здесь ничего близкого к этому. И оттого так сильно. И слава Богу, что мы ничего не слышим, никаких слов, только видим.

Т. Иенсен. Слышим только звуки пламени на ветру. А потом сразу этот переход — голоса пастухов за кадром, блеяние овец, позвякивание колокольчиков. И дребезжащий звук старого громоздкого велосипеда, на котором едет Мария, едет без дороги наперерез, чтобы в последний раз перехватить увозящую Александра санитарную машину. Почему в финальном кадре Тарковскому кроме мальчика понадобилась и Мария? Но ведь она единственная, кто уезжает вслед за Александром по петляющей среди болотистых равнин дороге. Лишь здесь, да еще в самом начале, мы видим этот вольный мир, который обступает дом со всех сторон. Но это ее мир, а не мир обитателей дома. Они здесь — случайные люди, каким-то наплывным ветром заброшенные сюда. Дачники. Приехали и уехали, а она отсюда. Только Мария и мальчик — единственные, кто выдерживает этот свет, идущий от воды, эти свободные пустые пространства — земли, моря.

Ю. Норштейн. Интересно, делал ли это Тарковский интуитивно, чувственно или все до тонкостей продумывал?

Т. Иенсен. Зато зритель даже если все до конца не продумывает, то прочитывает на каком-то другом уровне. Для массового зрителя все это как иероглиф, он снимает только верхний слой, но тем не менее и остальные смыслы оседают где-то в его подсознании. Не случайно такой магнетизм фильмов Тарковского для самых разных людей. Понять — не понимают, а тяга невероятная. Отчего это? Наверное, оттого, что там заложены такие сумасшедшие емкости.

Ю. Норштейн. Даже в самой Марии, то есть в ее кинематографической подаче, так много разных культурных наслоений. Тут вспоминаются и бретонские женщины Гогена, и женщины Бернара, и «Вечерняя молитва» Милле. И эта равнинность, и этот ее силуэт, и этот ее проход, как будто она где-то по сырым болотам ходила, и на тебя оттуда — такое дыхание влаги. И все это постепенно собирается в кинокадр, который как бы не кинокамерой выстроен, а изнутри выращен. В общем, эпизод, имеющий максимальное количество этих незримых связей, становится по-настоящему художественным. А у Тарковского так много выращено от соединения таких разных культурных наслоений. Мне, например, кажется, что он делал «Жертвоприношение» под сильнейшим влиянием Вермеера. Выстроенность интерьеров, свет, цвет, колорит, костюмы и даже появление карты. У Вермеера есть знаменитая картина с географической картой. Это еще одно доказательство того, что художественное произведение не создается в пустоте.

И потом фильм по своему действию очень схож с драматургией Юджина О'Нила. Вот это нарастание тайного гула, которое тебя прижимает к земле. Сценарий вообще написан как многоактная пьеса. В нем соблюден даже классический театральный принцип: единство места, времени, действия. То есть в большей части фильма время действия совпадает с физическим временем.

«Жертвоприношение» имеет очень сильные культурные связи. В сценарии, описывая апокалипсис, Тарковский выбирает слова, почти булгаковские: «небо загромождено иссиня-черной тучей с желтым взлохмаченным брюхом». Мне кажется, здесь сказалась его тайная любовь к Булгакову, восхищение им. Или Отто-почтальон. В какой-то момент он мне напомнил Коровьева.

Т. Иенсен. Штиблетами?

Ю. Норштейн. Да, и штиблетами, какими-то просто копытами. И шутовством своим. Что-то в нем от черта. Я даже для себя записал — штиблеты, как у Коровьева. Помните, его долгий разговор с Александром? Нарастание спора, переход в черноту и невыносимость духоты внутри кадра. А дальше хлопок двери, который мгновенно все разрывает. Это как раз все то, что в свое время исповедовал Эйзенштейн. Принцип накопления энергии в кадре и выход в другое качество. Мне вообще кажется, что, несмотря на декларируемую Тарковским его нелюбовь к Эйзенштейну, он не мог не понимать, например, уровень второй серии «Ивана Грозного», сделанность этой вещи, в смысле абсолютно безупречного соединения звука и пляски. У Эйзенштейна фонограмма — это не фон, звучащий для изображения, а абсолютно проникающая в тебя всеми капиллярами и слитая с изображением равнодействующая. Если посмотреть его схемы того, что должно воплотиться на экран, то испытываешь яростное желание избавиться от этой выстроенности и превратить все в пламя. Но он и сам превращает в пламя. Его тончайшая звуковая амальгама потрясает, и эти накопления внутренних энергий и переходы в другое качество... Мне кажется, у Тарковского строение внутренней энергии кадра согласуется с принципами, которые исповедовал Эйзенштейн, когда ставил вторую серию «Ивана Грозного». Я не говорю, что он на Тарковского впрямую довлел, наверное, все это было бессознательно, наверняка, бессознательно, но я думаю, что связи здесь есть.

А когда я увидел в «Жертвоприношении» «Поклонение волхвов» Леонардо да Винчи, то просто обомлел. Дело в том, что я тоже хотел эту картину вставить в «Сказку сказок», но потом меня понесло-понесло, и я понял, что две разные изобразительные стихии будут только мешать органичности кадра.

Т. Иенсен. Эта картина Леонардо, как вы говорите, «спараллелена» с эпизодом Апокалипсиса. Помните, там эта лестница и такие боковые спуски.

Ю. Норштейн. А вы знаете, я был в Стокгольме на месте съемок этого эпизода, где потом убили Пальме. Само это пространство производит очень сильное впечатление. Ты идешь по улице и вдруг — провал в глубину метров на 150, а дальше в сверхузком пространстве эти боковые лестницы, зажатые домами. Но в фильме оно самоценно не демонстрируется, словно выбрано

только для того, чтобы предельно стиснуть движение толпы. Место, конечно, выбрано то самое.

Т. Иенсен. У Тарковского всегда «те самые места». После сцены пожара они особенно потрясают — тихие, серые, плоские, пустынные, родные, почти библейские, только северные, мокрые. И все нераздельно. Открытые пространства земли, неба, воды. Вообще аскетизм этих последних кадров пределен. Ничего урбанистического, только линии телеграфных столбов, которые, по замыслу Тарковского, здесь специально протянули, видимо, ему это было нужно, чтобы перерезать пространство чисто графически и дать ему перспективу уходящего вглубь. А когда в день съемок зацвели одуванчики, Тарковский заставил съемочную группу их собирать, чтобы нигде в кадре не прорезался этот настырный, блестящий, желтый цвет.

Ю. Норштейн. Да, этот цвет был бы здесь избыточным.

Т. Иенсен. Одним введением вот этих чистых, не запятнанных ничем чужеродным пространств Тарковский раскрывает суть самого жертвоприношения. В последних кадрах все асюжетно, асловесно, и тем не менее здесь открытый авторский текст, обращенный к нам. Догорающий дом — это как бы догорающая линия судьбы героя, которая обрывается в момент принятия обета. Остановив колесо судьбы, он освобожден. Но нам не дано лицезреть просветление героя, напротив, его увозят в смирительной рубашке. Сусальные сюжетные развязки не по вкусу Тарковскому. Однако просветленные пространства в финале говорят сами за себя. И сделано все это только чисто кинематографически. Вот уж кино, так кино.

Ю. Норштейн. Тут так много всего соединилось. И это блеск зацветшего дерева. То есть оно, конечно, не буквально зацвело, не дай Бог. Но эта блестящая на солнце вода, словно пронизывает своим светом посаженное Александром дерево. Ведь сакура цветет прежде, чем появляются нежнейшие лепесточки. А здесь корявый ствол просто вцепляется в этот воздух, проникает в него. И это, конечно, редчайший кинематографический кадр, снятый с невиданной простотой. Здесь все на очень тонкой грани, здесь так легко перейти в пошлость. Но вообще, быть может, великое от пошлости отделяет один шаг.

Т. Иенсен. Наверное, гениальное произведение и существует на этой грани. Ведь в каком-то приближении оно доступно и массовому сознанию. В плане прочтения оно принципиально многоуровнево.

Ю. Норштейн. Да, все это правильно. Для любого зрителя должен быть оставлен проход, чтобы пойти дальше. Но тут главное — войти и не заметить, что ты уже оказался совершенно в другом пространстве...

В этот голодный год,
ряд рецептов.
Сварить отдельно 1—2 свеклы,
3—4 картофеля,
1—2 средние
моркови,
горсть белой фасоли,
и 1 большую сельдерейку,
когда все остынет, очистить,
нарезать ровными
четырехугольными кусочками,
прибавить 1 ложку каперцов,
1 ложку шарлоток,
немного посолить,
налить 2—3 ложки прованского
масла, 3—4 ложки уксуса.
Осторожно все перемешать
и убрать сверху рыжиками.
Можно подавать
и без рыжиков.

«Журнал для женщин»,
1916, 1 сентября 1917

Предчувствие Средневековья

Еще не вышедшие из-под опеки XX века, мы все чаще и настойчивее вглядываемся в его «склоняющийся» горизонт. Затянувшееся ожидание «какой-то новой жизни», мучительно-нервная тщетность усилий привыкших к зрелищам глаз счастливо проясняет забытое зрение разума. Быть может, именно в этом прозрении разума таится залог преодоления невозможной глухоты нашего самоослепленного знанием столетия. Скрытое от глаз, но доступное лишь чуткости сознания тектоническое движение времени неощутимо присутствует в каждом моменте настоящего. Поэтому «предвидение», «предчувствие» — это прежде всего понять «сей час», те скрытые в нем мотивы, силою которых и складывается картина мира — символический дом, миф, устроение которого зависит от того, как он будет впервые представлен.

Соединение на страницах журнала двух столь разных взглядов на общий предмет — попытка как-то обозначить нечто вненаходимое авторам, то есть вселичностное, формирующееся между. Так вдруг входящий в современную ментальность образ Средневековья, быть может, своей «неправильностью» и выражает главную тягу настоящего времени. А наступившая пауза лишь молчаливо напоминает о том, какая непрерывность существует между эпохами, культурами, людьми в Истории.

О. Алдошина

А. Я. Гуревич

Многозначная повседневность средневекового человека

Интерес к повседневной жизни в эпоху европейского Средневековья за последнее время резко возрос. Это вполне объяснимо. Одна лишь «официальная» история «переднего плана» — история правителей, войн, дипломатии, история «героев» не может удовлетворить современного читателя, он хочет знать, как жили простые люди, подобные нам самим, как они воспринимали социальный и природный мир и в какие отношения с ним вступали. История не исчерпывается катаклизмами, существует еще и то, что Толстой назвал «роевой жизнью»,— жизнь в семье, в малых общественных группах. Этой повседневностью в огромной мере определялись и «звездные часы» общества, когда обычаи, стереотипы поведения, исподволь, веками и поколениями вырабатывавшиеся вдали от «большой политики», выступали на поверхность, налагая на ход событий свой неизгладимый отпечаток.

Существует немало работ, в которых обрисованы различные стороны средневекового быта,— жилище и костюм, предметы домашнего обихода, праздники и будни, способы обработки земли и ремесло, школа и грамотность, нравы господ и подчиненных. Самое простое — описать образ жизни рыцаря, ремесленника, монаха, крестьянина, школяра, художника, положение женщины, ребенка, иноверца, нищего...

Однако наиболее важной и вместе с тем притягательной задачей изучения повседневности остается раскрытие того, что за нею скрывалось: какие ценности, психологические привычки, автоматизмы поведения и структуры личности находили выражение в быту.

Я выбрал всего лишь несколько аспектов повседневной реальности западноевропейского Средневековья.

Детей в ту пору одевали в такие же костюмы, в каких ходили взрослые, только подогнанные по их росту и комплекции. Вспомним хотя бы портреты, написанные великими живописцами начала Нового времени: девочки и мальчики в пышных одеяниях на полотнах Веласкеса или Ван Дейка лишены детской непосредственности. Эта традиция восходит к Средневековью.

Детские игры были такими же, как и игры взрослых. Более существенно то, что детство было очень коротким. Ребенок в семье крестьянина или ремесленника начинал трудиться, как только становился на ноги и был способен выполнять какую-либо физическую работу. Сын рыцаря начинал обучаться воинскому ремеслу. Сплошь и рядом ребенок вообще отрывался от своей семьи, его отдавали в ученье к другому мастеру или в семью другого рыцаря, и его эмоциональная связь с родителями обрывалась. Особенно решительно обрывалась она в тех случаях, когда детей помещали в монастырь и

готовили к монашеской жизни. В школах вместе учили больших и маленьких, не принимая в расчет особенности их психики и восприятия. Сексуальная жизнь родителей не была скрыта от детей, спавших с ними в одном помещении или в общей постели.

Причина этих явлений заключалась не в какой-то «примитивности» жизни, а в отношении к ребенку как к маленькому взрослому. Отсутствовало понимание биопсихологических особенностей ребенка. Видный французский историк Филипп Ариес имел основания назвать европейскую цивилизацию вплоть до XVII века «цивилизацией взрослых». Правда, он зашел в своих заключениях слишком далеко, утверждая, будто люди в Средние века вообще были лишены родительских чувств.

Верно, однако, что семья в Средние века представляла собой образование, существенно отличавшееся от семьи, которая складывается в Новое время. В средневековой Европе даже и после христианизации далеко не сразу был искоренен обычай умерщвления новорожденных, в которых видели «лишние рты». Тем не менее, было бы несправедливо отказывать средневековым людям в способности любить и пестовать своих младенцев. Однако известно, что первенцев ценили намного больше, чем других детей,— в старшем сыне отец видел продолжателя рода, своего преемника в хозяйстве; принцип майората — права старшего сына наследовать рыцарский феод — обездоливал остальных сыновей, которым приходилось устраиваться как-то иначе, идти в наемники или в монахи.

Ариес прав в том отношении, что ребенок не воспринимался как эмоциональный центр семейной жизни, а семья еще не была ячейкой, смысл существования которой заключается в воспитании детей. Было еще одно весьма важное обстоятельство, порождавшее двойственное отношение к детям: духовенство видело в них препятствие для спасения души. Ведь человек, озабоченный тем, чтобы оставить детям имущество, устремлял свои помыслы на материальные дела, а не на собственное спасение. Повинными в его жадности оказывались дети.

Какое заключение можно извлечь из констатации всех этих фактов? Видимо, отсутствовало представление о человеческой личности, развивающейся во времени. Человек, с этой точки зрения, был добр или зол от рождения и оставался в этом качестве до конца своих дней, он не изменялся психологически. Точнее, перемены были возможны, но в виде внезапных и внутренне ничем не мотивированных скачков. Например, грешник вдруг делался святым — об этом мы нередко читаем в «житиях святых». В этих сочинениях сплошь и рядом встречается выражение: будущий святой был ребенком по возрасту, но — «старцем по духу»... Не существовало идеи единства личности, как не существовало и идеи биографии: жизнь индивида не осознавалась в виде связного и имманентно обусловленного развития.

Обратимся теперь к другому аспекту повседневной жизни Средневековья — к бытовому поведению. Во многих сочинениях конца этой эпохи можно встретить детализованные наставления о том, как молодой человек должен вести себя во время совместной трапезы. Что же мы в них читаем? Нельзя беспрерывно залезать руками в общую миску или бросать в нее обглоданные кости, пить из общего кубка или стакана, не обтерев его края; негоже плевать, сидя за столом, или сморкаться, утираясь скатертью и т. п. Наставления могут поразить современного читателя своею примитивностью и самоочевидностью. Однако потребовались столетия, прежде чем застольные манеры хорошего тона утвердились в аристократической среде, с тем чтобы затем распространиться и в более широких слоях общества.

Или возьмем устройство жилища. Дом горожанина не состоял из изолированных комнат,— они были открыты, без дверей, или соседствовали в виде анфилады. Посещая музеи, в которые превращены старые дворцы, можно видеть, что все помещения сообщаются между собой — вы проходите по коридору, соединяющему покои, у которых лишь три, а не четыре стены. Как же укрыться от посторонних глаз, побыть наедине с самим собой?

И тут на память приходит одна особенность средневековой и ренессансной живописи: сцены, происходящие внутри жилища, вынесены наружу, дом открыт на улицу, на площадь. Что это — художественная условность? Полагаю, не только она. Человек вел свою частную жизнь публично. Лавка купца или ремесленника как бы выплескивалась на улицу. Понятие privacy, возможности уединения, ухода от других, столь присущее современной западной цивилизации, в Средние века начисто отсутствовало. Уединение было доступно и необходимо, собственно, только для монахов-отшельников. Остальное общество жило открыто, прилюдно.

Индивид постоянно действовал как бы на сцене, в коллективе, группе, при свидетелях. Пышные и многолюдные ритуалы одевания и переодевания, приема пищи или отхода ко сну, которые сделались обязательными для монархов и других правителей, вырастая в государственно важные церемонии, коренились в общей установке эпохи на публичность.

Как уже было упомянуто, человек не испытывал потребности уединиться даже для сна. Спали все вместе в одной горнице или даже на одном ложе. Помещения для женщин, обособленные от мужских, появляются очень поздно.

На картине Брейгеля «Крестьянская свадьба» бок о бок с пляшущими крестьянами и крестьянками можно видеть отошедших к стене дома мужчин, справляющих малую нужду, и никто не обращает на них внимания. В общем купанье в бане мужчин и женщин также не видели ничего зазорного (правда, общественные бани в то время были «по совместительству» и публичными домами). И даже на кладбище, наряду с усыпальницами знатных лиц, существовали общие могилы для простолюдинов: умершего плебея относили к большой яме и сбрасывали в нее, могилу слегка засыпали землей до очередных похорон, когда ее вновь вскрывали для того, чтобы сбросить туда очередной труп. Человек не находил приватного уединения и после своей кончины...

Но, может быть, он и не искал такого уединения? Во всяком случае, существуют рассказы

XIII века о покойниках, дружно протестующих против погребения среди них сутяги и склочника, не дающего им покоя и на том свете, и о мертвецах, приветствующих доброго священника, который служит за их души заупокойные мессы: они действуют сообща, видимо, образуя некую общину.

Что означают все эти явления? И застольные манеры (вернее, их отсутствие), и погребальные обычаи, и невозможность для индивида уединиться, и способы организации жилого пространства и открытость дома вовне нужно воспринимать не как изолированные факты,— ибо при таком подходе они покажутся не более чем разрозненными чертами «примитивности быта и нравов». Их нужно расценивать в качестве симптомов основополагающей особенности данной изучаемой цивилизации.

Особенность эта состоит в том, что индивид осознавал себя не так, как осознает себя представитель современного цивилизованного общества. Кстати, и сегодня можно видеть и «пиршества» из общего стакана или горлышка бутылки и мочащихся на улице субъектов; не удивишь нас и коммунальной квартирой, где в одной комнате ютятся две-три семьи, члены которых могут только мечтать о недоступной для них privacy... Но вся разница заключается в том, что в современном мире такие факты воспринимаются как аномалии, они противоречат нашим внутренним установкам и склонностям, тогда как в Средние века они были чем-то естественным, нормой поведения и обычными симптомами образа повседневной жизни.

Итак, средневековый индивид осознавал себя как-то иначе. Как именно? Немецкий исследователь Норберт Элиас пришел к заключению: границы, отделявшие одну личность от другой, проходили в ту эпоху не там, где они проходят ныне, и самые эти границы были иными, менее непроницаемыми. В частности, «барьер стыдливости», побуждающий индивида отгородиться от других индивидов, был ниже, чем ныне. Средневековая личность не была изолирована, не вполне выделилась из коллектива, а потому и не испытывала столь же настоятельной потребности обособиться, какую испытываем мы.

Это наблюдение, как кажется, вполне согласуется со сделанным ранее выводом об отсутствии идеи единства личности. Личность в Средние века принадлежала к коллективу не только социально, но и психологически, она осознавала себя и чувствовала себя полноценной в корпорации, в группе, среди себе подобных. «Атомизация» индивида была делом будущего развития, она произошла уже в контексте буржуазного общества. Эти особенности человека добуржуазной цивилизации, как мы могли убедиться, обнаруживаются и в бытовых, повседневных ее проявлениях,— но именно на этом уровне они менее всего контролируются сознанием, подчиняясь социальным автоматизмам, привычкам сознания. Здесь-то цивилизация и «проговаривается» о своих тайнах.

В свете сказанного становятся понятными и многие детали быта. Когда во время пира по случаю заключения брака между венецианским дожем и византийской принцессой жители города на лагуне были поражены тем, что «гречанка» пользовалась вилкой, венецианское духовенство усмотрело в этом «новшестве» нечто богопротивное. Салфетки и носовые платки вошли в употребление на Западе тоже довольно поздно; и теми и другими долго пользовались скорее как украшениями, нежели по прямому их назначению.

Для того чтобы обнаружить конкретные черты средневековой повседневной жизни, историкам приходится изучать, наряду с письменными текстами и археологическим материалом, памятники изобразительного искусства — витражи, статуи, фрески, книжные миниатюры. Но все произведения искусства, которые могут быть источниками для познания быта той эпохи, служили религиозным целям. Европейская средневековая цивилизация — христианская цивилизация, и именно в этом аспекте только и можно правильно воспринимать все упомянутые памятники.

Когда, например, на рисунке изображены каменщики, возводящие здание, то это — строители Вавилонской башни. Когда мы пытаемся выяснить, каковы были в XIII—XV веках женские моды, оказывается, что фигуры, облаченные в роскошные одеяния, это фигуры Богоматери или святых. Строения, лучше всего сохранившиеся от Средних веков,— церкви и соборы. Поэтому трудно и даже рискованно вычленять какие-либо элементы повседневности из того религиозного контекста, в котором созданы произведения искусства, служащие для нас памятниками быта. Сказанное в большой мере имеет силу и применительно к литературным произведениям. Средневековая повседневность включена в религиозно-сакральную целостность.

Эта целостность была в то же время и миром символическим, и все предметы, созданные человеком или им используемые, в определенной ситуации могли оказаться правовыми или религиозными символами. Перчатка была не только предметом обихода, но могла служить юридическим символом; воткнутый в землю меч превращался в крест, перед которым молились; древесная ветка, будучи переломлена, могла означать разрыв вассальной связи; костры, зажженные на границе поля, символизировали его присвоение тем лицом, которое их зажгло, а горсть земли, брошенная одним человеком в другого, свидетельствовала о передаче имущества или других материальных обязательств. И т. п. до бесконечности.

Мир вещей, в глазах человека, был насыщен многозначными символическими значениями и смыслами. Мир в целом «читался» наподобие книги, и от изощренности ума «читателя» зависело, сколько толкований сумеет он «вычитать».

Соотношение быта и культуры в Средние века было существенно иным, нежели в последующую эпоху. Быт не ушел всецело в нечто одномерно материальное, сугубо утилитарное; пронизанность его разными и многозначными смыслами заставляет исследователя искать за лежащими на поверхности вещами их скрытые сущности. Но то, что для нас — иероглиф, подлежащий расшифровке, для людей того времени могло быть очевидным. Повседневный быт как бы переливался в иную, высшую умопостигаемую сферу, имел новое, более глубокое содержание и значение.

Эта черта средневекового сознания — свидетельство двумирности. Человек жил не только в видимом земном измерении, во времени,— вместе с тем он был связан с вечностью мира иного. Земная, бытовая жизнь протекала на фоне трансцендентности и пронизывалась ею.

Поэтому к бытовым явлениям приходится отнести и многое сверхъестественное. К повседневным фактам жизни принадлежали и визиты, наносимые Богоматерью, святыми, а то и самим Христом; они могли посетить келью монаха или крестьянскую хижину. Но точно так же человек мог столкнуться и с бесом: повстречать его в собственном винном погребе или в церкви, ощутить его присутствие в кругу бражников или, страшно сказать, быть им одержимым. Чудо воспринималось как нечто экстраординарное и вместе с тем в качестве неотъемлемого аспекта быта. Оно поражает, потрясает и может коренным образом перевернуть жизнь человека, но оно вполне возможно, и человек живет в его ожидании.

Как можно убедиться, повседневность Средневековья приходится изучать не в одних ее материальных проявлениях, но вместе с тем и прежде всего в ее переживании человеком того времени, в ее своеобразном преломлении его религиозным и символизирующим сознанием. А потому за внешними очертаниями быта необходимо искать обнаружение его потаенной человеческой сущности.

Братья Лимбург.
Месяц февраль. 1416

Завтра — позавчера

Эта беседа с **Борисом Гребенщиковым** *началась во время встречи Старого Нового года, когда будущее естественно сплетается с прошлым. Потом показалось, что тема разговора близка теме журнала, и его решили восстановить по памяти.*

...Ощущение грядущего Средневековья пришло лет десять назад. И стало очевидно, что клановая жизнь — верная, полная ответственности, заботы. Мы пятнадцать лет так прожили, и от государства ничего не брали, кроме образования, которое было никому не нужным, неестественным, искусственным и абсолютно не применимым к нашему будущему... Предсказания — дело опасное, но мне кажется, что мир движется в сторону, как говорит Маршалл Маклюэн, тотальной деревни. Потому что голова не в состоянии выдержать такого напора информации и абсурда. Человек выключит у себя в голове приемник информации. Это и сейчас уже происходит. Замыкается человек на одном отдельном бреде — скажем, он футбольный фанат, политический маньяк, и ничего больше. Или занимается музыкой... И все дошли до абсурда и уже не могут между собой общаться. И надо переходить к иному сознанию...

...У меня в голове некая идеальная модель Средневековья, золотой век. Который, я полагаю, с историческим Средневековьем не очень-то близок. Но ведь я говорю о мифах, а в мифах мы имеем дело с идеальной моделью. Для меня Средневековье характеризуется слиянием религиозного и повседневного, преодолением нашей двойственности. Когда все, что делает человек,— работает, детей растит, в церковь ходит — это один процесс, как Гермес Трисмегист сказал: «Как наверху, так и внизу». То есть в мире все едино, и отношения между мужем и женой определяют в какой-то мере и отношения между планетой и человечеством. Преодоление раздвоенности, которая характеризовала целую уходящую эпоху — ведь и астральный знак был: две рыбы, в разные стороны глядящие... А Водолей, эра которого, как говорят астрологи, наступает, считается знаком всеобщего объединения, общего сознания...

...Мне всегда казалось, что в Евангелии говорится не о вере в Бога, а о жизни Божьей. Потому что вера — это ведь тоже признак раздвоенного сознания: вера в Бога не нужна, если есть присутствие Бога. Поэтому естественнее деревенское сознание с его синтезом, слитностью сакрального и повседневного, когда Бог во всем — в отношениях между тобой и женой, тобой и детьми, тобой и землей. Все одинаково значимо, все есть молитва, все пронизано этим; если с чистым сердцем к ней подходить... Идеальное средневековое сознание, как я его понимаю, это понимание того, что все свято. Мистика — это ощущение пронизанности святым духом всего, что нас окружает. Сейчас многие пытаются через заднюю дверь проникнуть, и получается Кашпировский и все остальные. Но все ведь просто. Малейшее зерно веры — и горы будут двигаться. Это не преувеличение, это факт жизни. Принцип силы молитвы. Помните, притчу, ее еще Сэлинджер упоминает: если постоянно повторять, что бы ни делал, «Господи, помилуй!», мир постепенно начнет меняться...

...Сейчас многие говорят о наступлении язычества, забывая, что язычество было кровавым, и после двух тысяч лет проявления любви было бы неестественным совместить и то, и другое. Бог и боги — это абсолютно разные понятия. Бог — это всемирная универсальная любовь, а языческие боги — это силы природы, которые, как людям кажется, нуждаются в задабривании. А они жертв не требуют, они были бы не против понимания и готовы к сотрудничеству...

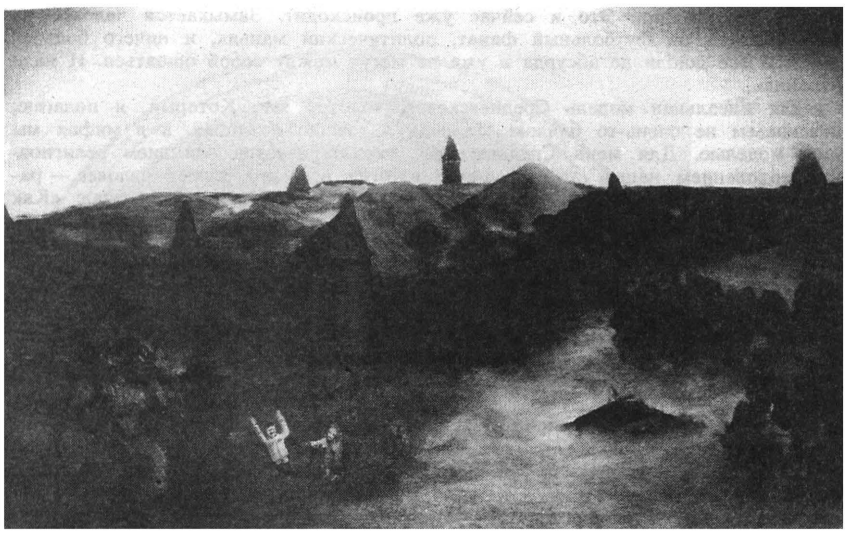
...Мы в массе своей лишены такого взгляда на мир, когда все, что происходит, во-первых, исполнено смысла, а во-вторых — живо. Мы, например, считаем деревья просто древесиной, в то время как это такие же, как и мы, живые существа со своей жизнью. Не говоря уже о множестве живых существ, которым мы отказываем не только в жизни, но даже и в существовании. Даже произведение искусства живо в момент исполнения. Это самостоятельная энергетическая единица, которая живет по своим законам...

...Когда художник или музыкант что-то делает, понятие искусства само собой предполагает, что они это делают искренне, как бы перед Господом. И при чем здесь массовая или элитарная культура? Человек делает, как Бог на душу положит. Это просто не может быть ни элитарным, ни массовым, на художника это не распространяется вообще. По-моему, понятие «массовое» или «элитарное» возникает потому, что много подделок под искусство, когда люди, что-то делающие, сразу рассчитывают, кто заказчик. Но к искусству это не имеет отношения. Какая разница, что у них получается при этом — коврик с лебедями или авангард. Я не понимаю самой сути постановки вопроса. Пока человек не сообразуется, что выгодно, а что — нет, даже газетный фельетон может остаться, потому что каждый так или иначе связан с вечным. А культура — промежуточное звено, мост между вселенной и человеком, вечностью и временем. Только культура и объясняет вселенную человеку и учит его описанию вселенной. А пока она не описана, человек в полной растерянности, и не может реально ни ориентироваться, ни совершенствоваться...

...Можно, конечно, и в этом веке существовать в расчете на деньги и славу. Но зачем я буду

связывать себя с тем, что так быстро уходит? У меня было так: я от повседневного все дальше уходил в сторону мифа. Потому что миф для меня — это то, что реально, то, что остается. Все сейчас ориентированы на газетную культуру, и это оставляет их опустошенными. Мне кажется, это как-то отупляет: съезды, речи, газеты... Если бы можно было всю жизнь читать одну книгу, не интересоваться мелочами, рассматривать вечную форму существования жизни на своем собственном примере! Такая жизнь имеет смысл, действует...

...Жизнь в значительной степени зависит от баланса между мужским и женским, инь и янь в природе. Китайцы были большими специалистами, несколько тысяч лет разрабатывали свою систему. И если смотреть с этой точки зрения, то очевидно, что баланс сдвинулся сейчас настолько резко, что буквально за двести лет мы ухитрились уничтожить планету, которая мирно существовала миллионы лет. Сейчас преобладает мужское формалистическое над женским жизненным. Мужчина форму создает, а женщина наполняет ее содержанием, так было всегда. В стремлении все формализовать мы исходим из разума, а не из сердца. Но не понятно, почему мы позволяем голове диктовать? Мы живем в мире, устроенном мужчинами. От планировки городов до



Б. Гребенщиков. Пленение Иосифа Сталина ирландским народным героем Фер Диадом. 1989

психологии человеческих отношений. Логично предположить, что вселенная попытается этот баланс как-то исправить. Я начал думать, есть ли следы какого-то женского взрыва в культуре, повседневной жизни. И с удивлением заметил, что есть и что я предпочитал этого не замечать. Если говорить о популярной музыке, то количество женщин-авторов раз в сто возросло. Очень много говорится о том, как используется эротика и женское тело сейчас. Ведь лет сорок назад этого не было. Я привык считать, что это — дело рук мужчин. Но если подумать, к чему это приводит: мужчина окружен со всех сторон женскими символами. Это доводит его сознание до абсурда. И логически из этой ситуации не выйти. Надо искать путь интуитивный, как в дзенской системе...

...Для идеального средневекового крестьянина мир не раздвоен. Да и наши крестьяне, еще сохранившиеся, и сейчас так живут. Я знаю многих людей, которые убежали из городов лет 10—12 назад, после институтов, и теперь спокойно живут в какой-нибудь деревне. Я недавно ездил к давнему знакомому, который в лесничестве работает. У него дети растут, хозяйство, дрова рубит, рок слушает по старой памяти, а сознание уже цельное. Я даже не знаю, что в его жизни особенного. Жизнь есть, он живет. Просто все, что он делает,— единый процесс... А его сокурсник в городе — в полном абсурде...

...Мы оказались лишены мифов. Но это не значит, что исчезли те законы, по которым развивается жизнь, сотканная из мифов. Эти законы на месте, просто у нас нет схемы их объяснения. Книга перемен, которая во все века не перестает работать...— подтверждение того, что мифологическая реальность никуда не уходила...

...Мы живем в эпоху великого распада. И слава Богу. Чтобы появилось новое, старое должно распасться...

...Люди измеряются, если вообще измерять людей возможно, только степенью посвященности...

...Если человек открыл все двери, которые мешают ему воспринимать жизнь как наполненную Святым Духом, то он уже один с Богом. И тогда он не будет трогать Вечность только из любви и уважения к ней...

Над материалом работала Т. Стрельцова

Леонид Невлер

Чужой звук

Стыдно признать, но желанное ослабление литературной цензуры как-то нарушило экологию нашего чтения. Разве сравнить, скажем, нынешнее отношение к книге с тем, что бывало, когда она приходила тайком на одну ночь? Разве похож был монашеский орден подпольных читателей на свору теперешних книжных менял?

— Тот «торт», который вы принесли, мы уже съели.— Так несите его скорее обратно! (Из телефонных разговоров тех лет.)

Страшно сказать, ибо все еще может, не дай Бог, вернуться,— но есть, видимо, в самой природе читательского занятия что-то антисоциальное, требующее запрета и нарушения, утайки и конспирации. Иначе чем объяснить, что именно в то время, когда невинное, целомудренное общение с книгой юридически квалифицировалось как «хранение» и «распространение», мы так читали литературные тексты, как не читал, вероятно, никто никогда.

Осип Мандельштам, находившийся у истоков катакомбного периода развития советской словесности, так сформулировал основания новой концепции литературного дела: «Все произведения мировой литературы я делю на разрешенные и написанные без разрешения. Первые — это мразь, вторые — ворованный воздух».

И хотя в состав ворованного чтения попадали, по иронии самиздата, тексты импортного происхождения, обеспеченные у себя на родине типографским и прочим роскошеством, у нас и они неизменно обретали уголовную повадку, перечитывались тайком, вели конспиративную романтическую жизнь, какая и не снилась их создателям.

Эта накладка быстро обнаружилась в процессе цензурной конверсии: казавшиеся подпольными авторы проявили тягу к общению не с теми, кто хранил им верность, жертвуя карьерой, а с теми, кто их запрещал. Машина издательского паблисити потянула в открытую структуру и пустила по миру наш голодный андеграунд, мгновенно пресытившийся славой и долларами. Подпольная живопись обнаружила коммерческую жилу, латентная литература — вкус к шумной рекламе, а «параллельное кино» тут же показало, что в открытой системе культуры параллельные сходятся, причем не где-нибудь в бесконечности, а буквально на другой день.

В этих условиях любителям ворованного воздуха остается совсем немногое для морального утешения.

Есть, впрочем, пласт андеграунда, которого не коснулись перестроечные игры. Это то творческое подполье, которому не грозит выход наружу, ибо его пребывание в катакомбах культуры охраняется цензурой более крепкой, чем государственная. Он заполняет любую редакционную почту и мешками выносится на помойку. Он не таится, не играет в альтернативность, не отчуждается затрудненной формой. Он даже все время навязывает себя, комплексуя перед разрешенной культурой. Но именно обреченность всех его попыток прорваться к читателю обнаруживает неслучайность его вытесненного положения.

Это и есть подлинный андеграунд. Любой редактор, поставленный охранять границы культуры, доказывает это простым каждодневным жестом — отправляя в корзину очередную рукопись со словами «кич» или «графомания». На деле же у него, как, впрочем, и у нас, попросту нет способов ее восприятия, так как ни новизна, ни оригинальность, ни совершенство формы, ни личностность авторского видения не могут тут служить критериями оценки. А когда наиболее чуткие из художников все же пытаются объяснить нам ценность очередного Анри Руссо или бабушки Мозес, мы и тут интерпретируем дело так, словно речь идет об уникальной претензии на музейную выгородку, а не о пророчестве, не о предчувствии нового культурного состояния, когда человек не делегирует какого-то «гения» добывать для него абсолютную истину, а пользуется сниженным языком искусства примерно как мы устной речью для... Ну, в общем, для того, без чего жить нельзя.

Предлагая сейчас читателю один из примеров современного андеграунда, мы, таким образом, вовсе не хотим сказать, будто он лучше всех прочих — ведь сама идея сравнения принадлежит той системе культуры, которая породила отчужденный (в своих критериях) профессионализм. Может быть, кое-кто из читателей оценит открытость и энергетику профанной формы, но в данном случае дело в другом.

Помещая публикацию в специальный номер, посвященный проблемам массовой культуры, мы хотим с ее помощью сказать нечто важное о предмете разговора.

●

Среди тоненьких школьных тетрадок, присланных когда-то в редакцию (в трех из них разместилась «Изабелла Бэдфорд»), находилось произведение, по всем признакам дневниковое. Стилистика этого

текста странным образом напоминала описания духовных просветлений, известные нам по историческим источникам, о которых автор явно ничего не знал.

«...31 декабря духовное зрение ее сверхъестественным образом вдруг очистилось от пелены, вдруг разум стал таким нестерпимо ясным, четким, что стало больно глазам души, глазам сердца, глазам лица...

...брови ее сдвинуты, глаза сосредоточены на мысли аскетического, даже подвижнического состояния души, рассудка, духа...

...она сознает, что ей придется отказаться от многих человеческих благ, чтобы очистить от скверны свое тело и дух, чтобы быть достойной Вселенской Красоты...

...дух захватывает перед грандиозностью бездны, заполненной зарницами дальнего, но реального света, осмысленного, теплого, нежного, благородного, мудрого света торжества человечности...»

Что же послужило, спросите вы, толчком к такому переживанию? Созерцание реального чуда? Высочайшее творение человеческого духа? Феллини, Тарковский? Нет. Это был французский фильм «Три мушкетера», тот самый, который мы считаем типичным образцом коммерческого кинематографа.

Да, именно кино популярное, массовое, тысячекратно заклейменное и заподозренное в том, что воспитывает лишь пассивное, шаблонное, нетворческое состояние души, стало тут источником подлинного духовного — не просто переживания, но, что гораздо важнее, перерождения:

«Нужно быть хорошей, обязательно нужно быть хорошей. Это вовсе не значит, что совершать доблестные поступки. Нет! Это значит просто-напросто вести себя хорошо, благопристойно, добродетельно и в обществе, и наедине. Вообразить, например, что ты благовоспитанная девица, знатная дама, ну, скажем, госпожа де Шеврез или даже Анна Австрийская, или хотя бы одна из ее фрейлин. Вот только когда вообразишь такую картину и постоянно, по возможности, носишь ее в голове, тогда удается фантастически быть хорошей».

С некоторым смущением приводим мы здесь эти записи, при чтении которых трудно сохранить необходимую исследовательскую дистанцию: внутренняя напряженность, духовная открытость, неподдельная ритмика преображенного состояния — и все по такому ничтожному поводу?

Лев Платонович Карсавин, исследуя культуру Средневековья, предлагал различать «веру» и «религиозность», понимая под последней именно состояние души, ее напряженность, направленность. Сходным образом и мы, вероятно, могли бы поискать при рассмотрении так называемой массовой аудитории особую интенцию внутри восприятия. Это некий трудноуловимый субстрат, порой определяющий всю его окраску, делающий его очень активным и направленным, наполненным постоянным ожиданием, что вот сейчас, сразу и целиком, явится истина, все объясняющая и упорядочивающая. Что даст эту истину?

«Кино послужило стимулом стремления к свету. Кино разожгло этот благодатный свет и толкнуло ее в бездну всевозможных добродетелей. Кино до слез растормошило совесть и ранило так сильно, что рана эта осталась кровоточить на всю дальнейшую жизнь... Ее душа составилась именно из всего того, что она видела в фильмах».

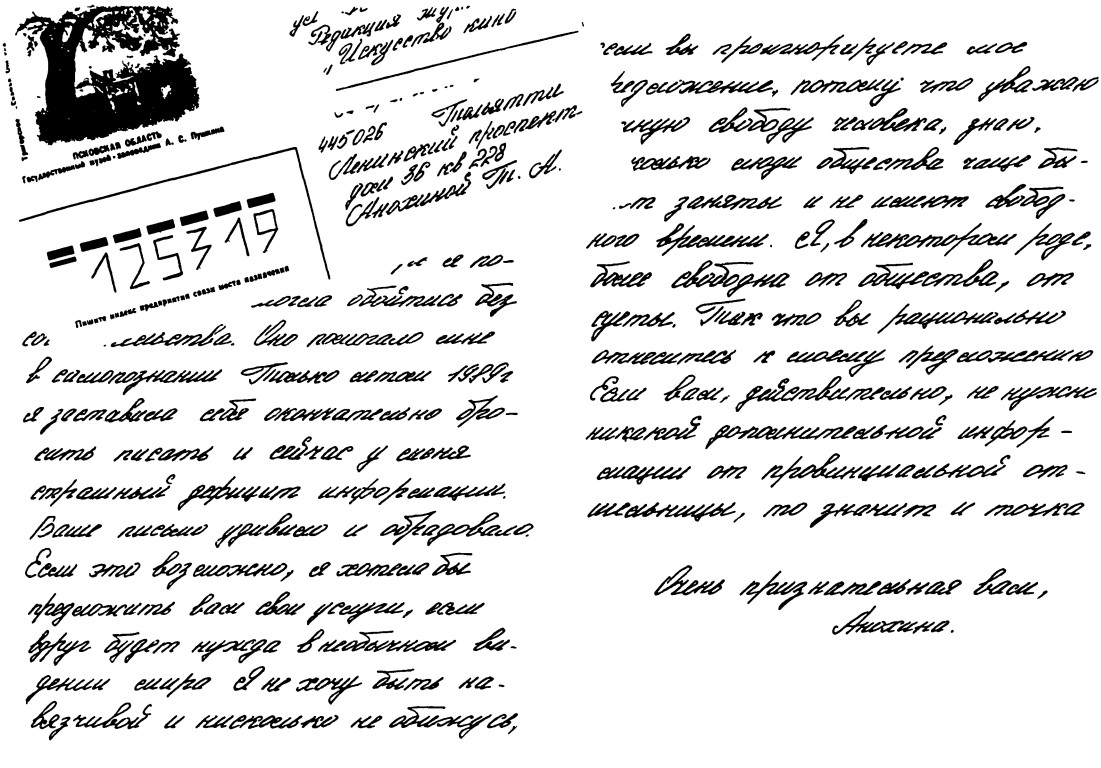
Предрасположенность, готовность к восприятию, в корне меняющая эффект культурного воздействия,— и есть то, без чего, как кажется, нельзя обсуждать проблемы функционирования массовой культуры. Перед нами сознание, которое реально и полно живет ее продуктами, но определения «пассивное», «стандартизированное», «вульгарное», которыми принято его описывать, должны быть поставлены под вопрос.

Сделать это трудно, потому что в отличие от историка, изучающего культуру прошлого, мы лишены дисциплинирующей дистанции. Массовая культура слишком близка нам, она обращается к нам с экрана телевизора, со страниц свежего номера журнала. Невольно кажется, будто нам известно, какие реакции должны соответствовать тому или иному культурному факту. Но почитайте «Изабеллу Бэдфорд» и вы увидите, что это сознание в силу своей открытости каждый раз все сопрягает, сталкивает и укладывает самым неожиданным образом.

●

В момент получения рукописи — семь лет назад — автору был 31 год. «Я работаю почтальоном по доставке телеграмм,— писала она,— в 38-м отделении связи г. Тольятти. Среднее образование. Аттестат получила в вечерней школе. У меня шестилетний внебрачный сын. Очень прошу помочь мне. Хотя бы через посредство почты. В письмах я могу подробно описать свои искания. В Тольятти разве есть человек, который бы нашел время выслушать меня и проникнуться моим миром?..»

С некоторым запозданием передаем эту просьбу всем читателям журнала.


ПСКОВСКАЯ ОБЛАСТЬ
Государственный музей-заповедник А. С. Пушкина
125319
Пишите индекс предприятия связи места назначения
Редакция журн.
„Искусство кино"
445026 Тольятти
Ленинский проспект
дом 36 кв 228
Анохиной Т. А.
...и я по-
...могла обойтись без
со...ельства. Оно помогало мне
в самопознании. Только летом 1989 г
я заставила себя окончательно бро-
сить писать и сейчас у меня
страшный дефицит информации.
Ваше письмо удивило и обрадовало.
Если это возможно, я хотела бы
предложить вам свои услуги, если
вдруг будет нужда в необычном ви-
дении мира. Я не хочу быть на-
вязчивой и нисколько не обижусь,
если вы проигнорируете мое
предложение, потому что уважаю
...ную свободу человека, знаю,
...колько люди общества чаще бы-
...т заняты и не имеют свобод-
ного времени. Я, в некотором роде,
более свободна от общества, от
суеты. Так что вы рационально
отнеситесь к моему предложению.
Если вам, действительно, не нужно
никакой дополнительной инфор-
мации от провинциальной от-
шельницы, то значит и точка.
Очень признательная вам,
Анохина.

Татьяна Анохина

Изабелла Бэдфорд

Ушла докторша, оставив после себя неприятное впечатление. Настроение у Изабеллы не улучшилось, и она не почувствовала ту вожделенную свободу, которая нужна ей, чтобы использовать вдохновение. Доктор, врач — хорошая профессия, необходимая, важная. Но от присутствия реальной докторши Изабелла не почувствовала трепета перед наукой медициной. Не почувствовала особого... величия, наоборот, этот короткий и как будто ненужный визит выглядел серым, ничтожным... не от своей будничности, а от отсутствия «души» докторши. Если даже у нее есть душа, то она ее холодно маскирует. Зачем? Чтобы выглядеть профессионально? Ничего нет профессиональнее, чем доступность, откровенность... Изабелла на своей работе всегда такова. Какое бы у нее ни было настроение, с подписчиками она всегда предельно вежлива. Не холодно вежлива по должности и этикету, а именно потому, что эти люди нуждаются в ее подробных разъяснениях по поводу отсутствия совершенства в работе транспорта, связи, а также по поводу цинизма невежественных руководителей и еще более невежественных бригадиров; люди нуждаются также, чтобы их успокоили, поэтому Изабелле приходится замедлять слишком частое биение сердец, нормализовать давление в кровеносных сосудах сочувственно тихим, немного равнодушно-спокойным голосом, говорящим или, вернее, напоминающим жалобщикам об их мелочном неделикатном деянии, напоминая им о возможности обрести и пребывать в лучших нравственных качествах, чем прийти сюда и некрасиво разевать рот, брызгая слюной, злобно призывая угрозы или взывая о помощи защитить дородного могучего джентльмена от «нападок» хилой, больной маразмом бабенки.

Это ей удается и интонацией в голосе, и паузой, и тонкими эмоциями на умном, скрывающем презрение и ненависть к невежеству хитроватом лице, взгляд которого трудно поймать. Изабелла сама и в глаза собеседнику может заглянуть, но вовремя уберет свой взгляд... До искренности далеко... Но то, что ждет от нее человек и чего он стоит, она обязательно сделает, не больше. Не больше, но и не меньше.

Окружающие ее люди обычно много не требуют и не стоят ее полного самораскрытия... Потому-то ей скучно среди них... И скучно, и пусто, и ничтожно выглядел этот короткий визит «достойной» докторши. Неискренний человек не стоит искренности Изабеллы. Докторша не-

плохая женщина, она правильно лечит, но это все приблизительно, это несовершенство. Что это за жизнь,— досадовала Изабелла,— одно лишь исполнение каких-то определенных заученных условностей, формальностей! Ничего живого, истинно человеческого. Словно запрограммированный робот пришла докторша, посмотрела язык и ушла.

Нет, что-то живое мелькнуло в ней на мгновение, когда она заметила, что сын Изабеллы вместо того, чтобы говорить, только мяукал по-кошачьи. Ей словно, как показалось Изабелле, хотелось быть человеком милым, добрым, теплым, близким, но что-то мешало, мода ли, век ли атомный. Боязнь не поспеть за «атомом» сковала мускулы ее лица, и снова это был уже запрограммированный робот, имеющий только те эмоции, о которых он получил информацию, а значит, не имеющий эмоций вообще. Господи, и вот так эта докторша работает все положенные восемь часов?! Разве можно так жить?!... Но ведь живут люди... А если они все-таки люди, то кто же она, Изабелла Бэдфорд?! Кто же она, в конце концов!.. Это ее интересует давно! И очень трудно, между прочим, искать ответ на этот вопрос. Всей жизни, вероятно, не хватит... Нет, если даже «они» и люди, они все-таки несчастные люди...— люди-дикари, на лицо ужасные, добрые внутри... Фу, как ничтожно выглядит эта паршивенькая действительность, эта неуемная заплесневелая реальность, что даже песенка, вспомнившаяся таким причудливым образом, показалась Изабелле величественной и более реальной. О, искусство! О, кино, музыка, блеск, о гений Андрея Миронова! Даже воспоминание зажигает кровь и хочется жить, жить!.. Но тут прибежал Томас, пятилетний сын, стал рассказывать, как отец у соседского мальчика громко включил музыку. Томас от радости быстро перешел к тому, что стал ругать этого нерадивого отца, говорил, что от громкой музыки у него, у Томаса, разболелась голова.

— Не следует ходить к таким соседям,— холодновато, но мягко произнесла Изабелла. Она была постоянна по отношению к соседям в том смысле, что постоянно была против того, чтобы сын часто навещал их... Она решительно не хотела разговаривать со своим сыном, уткнувшись в телевизор, где шла передача о творчестве и жизни Джонатана Свифта.

А Томас решительно хотел разжалобить ее.

— Так болит голова...— хрипловатым голосом твердил он.— Вот если выпить таблетку, голова не будет болеть...

Изабелла посмотрела на него.

— Я молчу, и ты лучше помолчи, побудь в тишине, тогда и голова перестанет болеть.— Изабелла вновь обратила свои взоры на теле-Свифта в седом парике и его друзей за столом.

Когда кончилась передача, Изабелла пошла и заглянула в небольшую кухоньку, где сын что-то пил из стакана.

— Молока вскипятить? — спросила Изабелла.

Томас кивнул.

— У меня уже не болит голова, и я могу выпить молока,— сказал он.

— Вот видишь, что значит посидеть в тишине,— Изабелла поставила на плиту кастрюльку с молоком и помешивала ложкой.

Томас отрицательно покачал головой.

— У меня голова не болит потому, что я выпил таблетку.

— Таблетку?

Томас кивнул.

— Ты выпил? — переспросила Изабелла.

Он снова кивнул.

— Не может быть. Зачем ты выпил? Ведь я сказала, что нельзя...

— Ну, а я не послушал тебя и выпил,— с деловым видом говорил он.

— Откуда у тебя таблетки? — недоверчиво улыбнулась Изабелла.

— Мне бабушка дала,— ответил Томас.

— Ну, что же, отлично.— Изабелла поставила на стол бокал и налила молока.— Ко мне не приходи с различными просьбами, ясно? Меня не слушаешь, я тебя слушать тоже не буду.

Она ушла к себе и стала ходить по комнате. Еле-еле за полчаса успокоилась. В конце концов, нашла выход. Взялась дорисовывать увеличенный портрет Бетховена. Осталось совсем немного, смягчить все штрихи.

Изабелла так увлеклась, что через час у нее было уже доброе настроение. В двадцать три часа она легла спать, приняв пилюлю, предписанную врачом. Уснула скоро ли, долго ли, не заметила, но дурной сон разбудил ее. Во сне она гуляла по прекрасной природе, но потом ей встретились утки и одна ущипнула ее. Изабелла бегала, поднимала с земли камни и бросала в утку. Она так долго била утку, что в конце концов забыла причину своей мести, но почему-то остановиться уже не могла. Чувство страха перед мерзостью своего поступка овладевало ею, но она садистски добивала обессилевшую птицу... Так и проснулась Изабелла в холодном поту и с шумом в ушах. Сердце дико стучало, отдаваясь в голове. Изабелла вскочила и стала сидеть в постели.

За окнами уже светало. В доме ощущалась тишина. Изабелла включила нижний свет и повернулась к овальному большому зеркалу, которое висело на стене перед кроватью. Она долго вглядывалась в свое бледное лицо. Темные колечки волос прилипли ко лбу, к щеке и шее. Она нашла, что глаза ее спокойны, хотя мысли взбудоражены. «Может быть, еще поспать?» — мелькнуло в ее голове. На работу не надо, ведь у нее ангина.

Нет. Одна трезвящая мысль совсем освежила голову. Изабелла соскочила на голый холодный пол и стала натягивать чулки, а потом теплые гольфы, накинула пеньюар и ходила на цыпочках, чтобы никого не разбудить. Она походила, приободрилась, сделала несколько физических упражнений для рук, для ног, для талии, потом — несколько йоговских дыханий, умылась, расчесала волосы, лицо покрыла кремом, закуталась в белую пуховую шаль и села в кресло перед зеркалом.

— Почему я видела такой безобразный сон? — она отважилась смотреть в глаза своему зеркальному отражению.— Ведь на ночь я рисовала Бетховена... У меня было хорошее расположение духа. И уснула я с улыбкой... А может быть, и нет. Разве мне ведомо, как я уснула? Я, разумеется, знаю, что этот сон имеет в виду, но что же заставило всплыть...— «Кого» заставило всплыть, или «чего» Изабелла не договорила. Ей казалось кощунством произносить вслух подобные слова. Утро такое хорошее, тихое.— И почему в первый день весны я увидела такой уродливый сон? Значит, я нехороший человек?.. Да просто потому, что в тот день ты испытала много отрицательных эмоций, мыслей неприятных, антипатичных. Из-за докторши, например, из-за сына, из-за ба...— Изабелла замолчала и долго смотрела на себя в зеркало.

Она заметила, что голову, пожалуй, следовало бы вымыть. Самой ей выкупаться нельзя, так как у нее два дня назад была температура 38,2. И голову мыть не хочется, так как шампуня в магазинах давно уже нет, во всяком случае, Изабелле никогда не достается, а от мыла волосы не столь красивы. Она погладила один локон на плече, и невесомое воображение ее быстро сделало этот локон упругим и шелковисто-блестящим. Воображение убрало голову в белоснежный тюрбан. Изабелла улыбнулась и тут же вздрогнула, прогнав с лица улыбку. Изабелла вздрогнула, но изображение в зеркале так и осталось в тюрбане и с чистыми блестящими локонами, хотя глаза этого зеркального отражения были округлены и выражали страх и изумление. Изабелла после некоторого остолбенения резко встала, отодвинув кресло, отошла от зеркала и обернулась. Ее отражение по-прежнему было в тюрбане. Тогда она снова подошла к зеркальному трельяжу и тут на шее ощутила прохладу легкой белой ткани.

Изабелла потрогала руками шарф, спускающийся с тюрбана.

— Что за сказка, что за чудо?! Чей подарок?..— Изабелла догадалась снять с головы свой головной убор, невесть откуда появившийся. И тут она явно убедилась, что это чудо с ней случилось. Тюрбан из накрахмаленной серебрящейся ткани не исчезал из ее рук. Тут она вспомнила про свою прическу, заглянула в зеркало и стала вертеть головой из стороны в сторону. Локоны пружинили, легко скользили по воротнику пеньюара и прохладой душистой ударяли в лицо.

— Плевать на все,— прошептала Изабелла почти неслышно.— Я знаю, что нужно сделать, чтобы уничтожить это волшебство. Если оно меня понимает, то я буду счастлива с этого дня, а если нет, то и не нужно оно мне. Хочу, чтобы у меня был миллион!..— Изабелла затаила дыхание и ждала, когда у нее на столике перед зеркалом появится чемодан с деньгами. Но он не появлялся. Изабелла разочаровалась, в конце концов, устав ждать, немного успокоилась, положила волшебный тюрбан на полку шифоньера и пошла в столовую, пока все в доме спали. Напившись невкусного чаю с хлебом и проглотив таблетку пенициллина, она сполоснула посуду под краном, убрала крошки со стола и на цыпочках прошла в свою комнату. Целый день она думала о случившемся. Все посматривала на столик перед зеркалом, но магия не слушалась ее и чемодан с миллионом не появлялся. И тюрбан в шифоньере не исчезал, и локоны ее оставались по-прежнему до блеска натертыми шампунем.

Изабелла решила не унывать и дерзать самым фантастическим образом, экспериментировать. Но у нее ничего не получалось...

Легла спать она в половине десятого, но не могла уснуть, дождалась, когда сын с бабушкой угомонятся. Совершеннейшая тишина наступила только около полуночи. Она стояла у окна и смотрела в темноту, потом не торопясь подошла к трельяжу, потом тщательно расчесала и уложила волосы и надела тюрбан. У соседей часы пробили двенадцать раз. Изабелла тихо сказала:

— Пусть у меня будет не миллион, а десять тысяч в чемоданчике.— Она застыла, ощутив в руке что-то холодное и тяжелое, но потом подняла руку и увидела черный, отделанный серебром красивый чемоданчик. Изабелла уже горела любопытством и радостью, что ее вчерашняя теория подтвердилась, но она почему-то никак не могла открыть этот чемоданчик.

Изабелла то и дело трясла правой рукой, будто хотела отбросить то, что ей мешало, путало руку и тоненько звенело, ударяясь о металлические ребра чемоданчика... Там на золотистой цепочке висел ключик. Некоторое время Изабелла оторопело смотрела на эту штуку...

— Черт возьми!..— она опустилась в кресло.— Не следует давать волю чувствам!..— громко произнесла она в своем сознании, дала себе остыть и, не торопясь, открыла ключиком волшебный чемоданчик. Пересчитала деньги. Их было ровно десять тысяч...

На следующий день, то есть третьего марта, Изабелла Бэдфорд сделала так, чтобы ей не нужно было идти в поликлинику продолжать или закрывать больничный лист и чтобы никто не ждал и не искал ее, и никто не удивлялся, будто так и должно быть и ничего особенного не случилось.

На второй день она покончила с ангиной, на третий уволена с работы по всем статьям; на четвертый день в хорошем месте под окнами дома она поставила большой желтый автобус и опять с оговоркой, чтобы никто на это не обращал внимания. Восьмого марта она сделала себе водительские права, и весь март и половина апреля у нее ушли на снаряжение. Она каждый

день бегала в свой автобус и проверяла и раскладывала вещи в определенном порядке. Здесь была и небольшая библиотека, состоящая пока из произведений Стивенсона, Дюма, Ж. Верна, Дефо, Пушкина, сочинений древнегреческих авторов, также были биографии знаменитых композиторов, ученых, художников, философов... Изабелла запаслась причудливой одеждой как для себя, так и для своего сына Томаса, и теплой одеждой, что в путешествии особенно важно. В одном месте она устроила хороший холодильник. Обзавелась волшебным магнитофоном с записями старинной классической музыки и современной космической, различными оптическими приборами от лупы до телескопа, увеличивающего в двести раз, всякими канцелярскими принадлежностями, фотоаппаратурой и даже захотела иметь оригинальный лазерный пистолет для самозащиты... Половину автобуса у нее занимала все же одежда. 18 апреля Изабелла назначила день выезда. Еще раз проверив и перебрав в свой голове, все ли она учла, все ли необходимое сделала, вечером перед днем отъезда она искупала в ванне Томаса, одела его в новое белье и вымылась сама. Сына уложила спать и сама уснула.

В семь часов вскочила Изабелла. Уже сияло солнечное утро. Она подошла к кровати Томаса и стала смотреть в его круглое лицо с маленьким тупым носиком, с гладкими щеками.

— ...Пусть его кудри отрастут на двадцать сантиметров...— Изабелла улыбнулась, глядя, как извиваясь, ползут по плечу мальчика и по подушке темно-русые вьющиеся пряди. Вот так она вернула Томасу то, что злая бабушка однажды отняла у него в парикмахерской. Изабелла не стала его будить. Пусть пробуждение придет к нему естественно. Пятилетнее пребывание его в жизни пока было не из легких. Неизвестно, что будет в будущем. Известно только одно, хуже не будет, но лучше. Пусть спит, пока есть возможность спать.

Изабелла сбросила с себя ночную сорочку и остановилась посреди комнаты, сосредоточилась. За пятнадцать минут она проделала тщательно комплекс упражнений утренней гимнастики, который скомбинировала сама, и закончила полным дыханием йогов, которое за месяц она тщательно и четко отработала, уяснив и познав наконец все детали и нюансы этого дыхания, этого насыщения энергией каждой клеточки организма.

Когда умылась и прибежала из ванны, сын завозился в своей постели. Изабелла замерла на цыпочках по привычке и выжидала, когда Томас снова затихнет. «Зачем? — весело подумала она.— Чем быстрее мы уедем, тем лучше». Она усмехнулась своей привычке и склонности беречь сон своего сына. Ей всегда хотелось, чтобы он поспал как можно дольше, дабы сохранить здоровой его психику. Но он поднял голову с длинными кудрями и смотрел, как она стояла на одной ноге. Потом Изабелла рассмеялась над его забавным видом, и он засмеялся.

— Тш-ш! — она подошла к нему.— Одеваться, быстро! — Изабелла потрепала его по голове.— А иначе автобус уедет.

Она все сделала быстро и минимум шумно. Сварила манную кашу на сливках, налила стакан тыквенного сока.

— Если не выпьешь сок, не возьму тебя путешествовать.

Томас с удовольствием съел кашу и выпил весь сок.

Около девяти часов они бесшумно вышли на лестничную площадку, заперли на ключ дверь и выбежали на солнечную, пока еще сонную улицу, ведь это было субботнее утро.

Снег уже давно растаял, но земля кое-где была сырая. Вчера в полдень был хороший дождь. На быстром ходу Изабелла поправила на голове Томаса теплую белую шапочку. Они взялись за руки и, смеясь, побежали к оранжевому автобусу. Изабелла ключом открыла дверцу кабины управления и подсадила Томаса на высокую ступеньку, шлепнув его по бархатной попе. Он смеялся и барахтался в кресле. В конце концов она протолкнула его и вскарабкалась сама. Томас сначала поспешно убежал в салон автобуса, там была масса интересных для него вещей, но потом тут же вернулся к маме.

...Она прекрасно знает машину, пульт управления, все эти приборы со стрелками — это одна из ее стихий...

— Черта с два... Нужно быть холодной...— Изабелла улыбнулась, выпрямилась и схватилась за руль.— Я знаю, зло порождает зло... И поскольку я росла в окружении зла, то я — нехороший человек, я тоже это знаю. Но голоса добра я слышала и свет его я видела, зарницы с самого начала жизни моей.. Далекое я полюбила, оно оказалось притягательнее для моей души, чем ближнее, развращающее зло... И ухожу я от этого мерзкого болота зла, убегаю и увожу младенца, чтобы он был счастливее меня...

О, Икар! Ты помогаешь мне в этом! Если бы не твоя Вселенская любовь, Икар!!.. Так неси же меня на своих могучих крыльях!..

— Икар — это человек, который летает в Космосе? — спросил Томас.

— Да, крошка! — Изабелла уверенно включила зажигание и услышала нежный звук мотора.

А пожалуй, это приятнейшая штука — вести машину!

— Не отвлекаться! — урезонивала свои чувства Изабелла-путешественница.

— Едем! — кричал Томас.

Автобус ровно катил по проспекту со скоростью пятьдесят километров в час. Через полчаса город совершенно скрылся из виду. Оранжевый автобус по мосту пересек речку, а там Изабелла переключила на скорость сто километров в час. От вдохновения поскорее подальше отъехать от логова зла она не заметила, как четыре часа провела за рулем. Сначала она чаще смотрела на шоссе, потом душа ее запела, и она глянула в сторону и вперед вдаль: красотища, простор. Чернели пашни, перемежаясь с перепа-

ханными зелеными полосами, а впереди зеленая даль... Изабелла еле сдерживала в груди сердце, словно птица, почувствовавшая свежесть свободы.

Мальчишке непривычно да и вредно долго пребывать в движущемся доме. Веселый, поблескивающий стеклами автобус свернул с шоссе в лесок. Пока Изабелла готовила обед, Томас бегал по небольшому лугу и высматривал сухие былинки. Одно горячее блюдо для маленького мужчины было приготовлено на волшебной плите. Сама Изабелла теперь уже полностью перешла на вегетарианскую пищу.

После обеда, зарыв остатки пищи (Томас сам вырыл ямку лопаткой и потом засыпал ее землей), они пошли погулять. Часа два они кружили вокруг своей полянки. Изабелла заметила, как Томас устал. Они поудобнее уселись в большие мягкие кресла в салоне автобуса, и мама сыночку стала читать книжку про «Аленький цветочек».

Ужин Томас съел с аппетитом, все дочиста. После он тщетно пытался справиться с двухсоткратным телескопом, открыв люк в крыше. Небо было чистое, и ему захотелось посмотреть на звезды, но у мамы не было ни малейшего желания делать то же самое. Ей нужно было собраться с мыслями.

— Ты делай свое дело сам и не мешай мне заниматься своими делами, ясно? — остановив его за руку, сказала она негромко и с расстановкой.— Придет время, я займусь с телескопом. Теперь еще время не пришло...

Она включила непроницаемое поле вокруг автобуса, села в кресло за руль поудобнее...

Надо серьезно подумать, что делать завтра... Томаса вероятно, долго придется перевоспитывать... Ладно, сейчас самое главное для него правильное питание, режим дня, свежий воздух, природа, отсутствие затхлого мира Зла... А завтра нужно совершить великое дело... Хватит экспериментировать!

В одиннадцать часов продолжением «Аленького цветочка» она усыпила своего сына. Сама же дождалась полночи. Для обрядности надела свою серебристую чалму:

— Пусть все американское оружие всех видов от холодного до ядерного, где бы оно ни было: на территории Соединенных Штатов или же на территории других стран планеты Земля, превратится ровно по своей массе в такое же количество цветов ароматной розы...— эти слова Изабелла произнесла мысленно, а потом, довольная собою, улыбнулась лукавой превосходной улыбкой...

Через день о последствиях своего чуда она читала в одной из центральных газет, купленных ею в городе, куда она завернула. Было такое впечатление, что правящие круги США здорово перепугались и во что бы то ни стало старались скрыть этот конфуз с обсыпавшими их страну розами, но... разве можно скрыть такое «стихийное бедствие». А все же заметка была очень маленькой... Изабелла надеялась, что в последующие дни будет настоящий взрыв в печати, когда будет ясно, что означают эти душистые красные розы.

Вечером Изабелла с Томасом снова двинулись в путь... Она заметила существенные изменения в поведении Томаса. Он беспрекословно стал исполнять все ее поручения и распоряжения и также не забывал свои прямые обязанности и долг, часто предлагал свою помощь, чего раньше не было. Теперь сам он не затевал никаких игр, например с телескопом, а жил с мамой по расписанию. Они вместе наблюдали небо, вместе готовили обед, приводили в порядок салон автобуса, часто заводили беседы, вместе читали и детские книжки, и научно-популярные журналы. Томас задавал вопрос, а Изабелла отвечала на этот вопрос.

«...Уже Сократ понимал: «познать самого себя» — задача нетривиальная, как теперь говорят... Значит, я все-таки пытаюсь решать эту нетравиальную задачу. Вся жизнь и есть эта задача!.. Поэтому мы можем позволить себе не решать ее, жить, не очень себя понимая»... А я, значит, очень хочу себя понять. Вот мое существенное отличие от основной массы людей.

«...Мы не справились бы, наверное, с непрерывной работой по сохранению понятности нашего общего мира, если бы не помощь культуры, которая содержит в себе не только стандарты, образцы поведения, но и стандартные толкования этого поведения. Она снабжает нас практически неисчерпаемым набором готовых объяснений на любой вкус и любую ситуацию, которую мы сами, основываясь только на своем индивидуальном опыте, затрудняемся истолковать... Обыденное сознание ищет устойчивых и понятных каждому представлений». Но это же совсем не обо мне! Зачем я это читаю?! — Изабелла отбросила журнал и задумчиво посмотрела на морскую мелкую рябь. В последнее время она стала разочаровываться в научно-популярных журналах, которые два года назад содержали для нее чудо. В чем дело? Дошла ли она до какой-то определенной грани в своем познании — себя ли? Мироощущения ли авторов? Она уже чуть ли не час читает и размышляет и не испытывает единого цельного чувства радости, духовного удовлетворения, как это было раньше, когда отдельная статья из области физики, философии, психологии или гигиены жизни сверкала для нее словно отточенный бриллиант.

Сейчас же бриллиантами сверкают только отдельные фразы в статье. И поэтому всей статьей она не довольна. Изабелла посмотрела вокруг. Автобус тихо стоит под сенью деревьев. Томас проспит еще часа два.

«...Человеку надо одного только самостоятельного хотенья, чего бы эта самостоятельность ни стоила и к чему бы ни привела...» — Эти слова и последующие Изабелла подчеркнула, что означало ее согласие с ними. «Эдгар По предлагает признать изначальным и врожденным двигателем человеческих действий парадоксальное «нечто», которое за неимением более точного термина можно назвать противоречивостью или упрямством.

Крылатый серафим, упав с лазури ясной
Орлом на грешника, схватил его, кляня,
Трясет за волосы и говорит: «Несчастный!»

Я — добрый ангел твой! узнал ли ты меня?
. . . . . .
Пока в твоей душе есть страсти хоть немного,
Зажги свою любовь на пламеннике Бога,
Как слабый луч прильни к предвечному лучу!»
. . . . . .
Но отвечает тот упорно: «Не хочу!»

Ш. Бодлер. Непокоренный

Пусть не обманет нас эмоциональная форма этой позиции. Отрицание рациональности как верховного критерия наших поступков несет глубокий человеческий смысл. Каждый человек может оказаться в жизненной ситуации, где рациональное поведение обрекает на беспомощность или поражение...»

Изабелла вспомнила случай, когда женщина по имени Мартина была обсчитана кассиршей на семьдесят копеек. Сама Мартина и не заметила бы это и ушла бы домой. Но у кассы в это время стояли люди из народного контроля, и они-то заметили. Они остановили Мартину у выхода и сообщили ей об этом, сообщили также кассирше. По их предложению Мартина написала жалобу на эту кассиршу в книге и ушла. Но после прибежала кассирша к Мартине и со слезами уговорила ее отписать жалобу, наклеветав на саму себя и выгородив тем самым нечестную кассиршу. Но люди из контроля, узнав об этом, пришли к Мартине и стали ее обвинять в нечестности. В конце концов все стало на свои места. Почему же Изабелле вспомнился этот случай? Она и тогда с презрением и где-то с возмущением отнеслась к «рациональному» поступку Мартины. Такие люди привыкли к круговой поруке, лишь бы не соприкасаться с властями, словно они сознательно признают себя подонками и «властей» считают своими врагами.

«А что делать в ситуации, где, с рациональной точки зрения, нет выхода? Рациональной модели в этом случае сказать нечего, она может только удивляться, зачем безнадежных больных лечат или зачем безответно любят. Многовековая мудрость предлагает здесь вместо целей и планов — надежду, говорит: «Надейся, и тогда может случиться невозможное». Что это — презрение к разуму, болезненное неверие в него? Нет, это недоверие к информации, и весьма здравое, с тех пор как Прометей «у смертных отнял дар предвидения» (за что прежде всего и был наказан богами, по мнению Эсхила). Еще вчера мы считали, что надежда есть только до тех пор, пока бьется сердце, сегодня знаем, что и после есть 3—5 минут. А как на самом деле? И если прав Торнтон Уайлдер, сказавший, что «там, где есть непознаваемое, есть надежда», то надежда есть всегда.

— Золотые слова! — вот это Изабелла воскликнула вслух.— Удивительные слова! Они, эти слова о «надежде», подтверждают мое мироощущение...

Изабелла Бэдфорд сидела на пне у самого Черного моря и почитывала журнал трехмесячной давности. Была середина мая. Земля цвела, и новизна ситуации воспринималась Изабеллой как май, как весеннее цветение. Убежала она от этих «напыщенных» рационализированных типов! Воспользовалась магией и убежала. Аккуратно дочитав статью, она встала, положила на пень журнал и потянулась, глядя на восходящее солнце и морскую даль...

А теперь можно приняться за магический сеанс. Оглянувшись на автобус, убедившись, что Томас еще не проснулся, она побежала к широкой и гладкой яме, которую они копали в течение двух дней. Жалко было тратить магическую энергию на яму. Изабелла встала перед ямой в торжественной позе, протянула вперед руки и тихо, не торопясь произнесла:

— Пусть все золото и деньги крупнейших капиталистов Соединенных Штатов Америки окажутся в этой яме!..

Нахмурив брови, Изабелла наблюдала за тем, что происходило в яме. В ней сразу, словно из воздуха, появилось что-то, до самых краев заполнив яму, так что если закрыть, то получиться гора. Что же делать? Изабелла размышляла. Но когда проснулся Томас, они разожгли костер американскими ассигнациями. Золото лежало на дне.

— Да простят меня люди за подобные шалости. Надоела мне эта надменная петушащаяся Америка... Пусть будет там хаос... Может быть, тогда лучшие люди этой страны активизируются. И во всем мире, может быть, будет более порядок... Ну, а если нет... Ничего, нас не запугаешь! Не зря нам магия дана!.. Тишины хочу, мира, идиллии... Надоели войны планеты... Хочу жить на планете мирной... Тогда науки быстро будут развиваться и человеческие отношения совершенствоваться...

После того как золото было зарыто, Изабелла вновь пустилась в путь вдоль побережья Черного моря. Какие красоты природы проплывали за большими окнами оранжевого автобуса! От этой блистательной весны было весело и бодро на душе. Летать хотелось... Для праздничности чувств Изабелла включила запись скрипичной музыки Антонио Вивальди. Сын был рядом. Изабелла улыбнулась. Томас стал степеннее, молчаливее и давал волю чувствам только когда мама сама давала волю своим чувствам, и тогда они вместе веселились...

Изабелла выбрала шоссе, которое свернуло в сторону от моря и проехала еще километров двести, как вдруг почувствовала... В сущности она ничего особенного не почувствовала, кроме того, как мир, успокоение, беспечная радость разлились по всему ее существу. И не было тревоги за свою жизнь и жизнь Томаса... Что за чудеса?!.. Зачем она сделала в автобусе защитное поле. От кого защищаться? Но ведь минут пять назад она была уверена, что защищаться надо. А может быть, просто здесь место такое, что никого не нужно бояться, дикие звери на людей не нападают, ядовитых насекомых нет, преступников — тоже, мужчины здесь благородные, чужой женщиной не пользуются... А за окном

была странная природа, не по месту. Может, музыка Вивальди привела Изабеллу в такое блаженное, ясное, сосредоточенное состояние? Но магнитофон, казалось, давно уже молчал.

Магический автобус остановился. Тишина неимоверная. Томас спал на ее диване, свернувшись, как котенок. Пусть спит. Изабелла ступила на асфальт. Долго она стояла и все смотрела то в одну сторону шоссе, то в другую. Но автомашины не показывались. С одной стороны сбоку от дороги поднимался вал, заросший густой зеленью, с другой была странная котловина или овраг, обширный, круглый, с плоским дном. Слово «котловина» пришло на ум, хотя как таковой ее не было. На уровне шоссе продолжалась ровная местность, но было видно, что вдали она почти круто повышалась метров на двадцать и дальше это возвышенное место шло опять ровно. Эта низменная с ровным дном равнина была столь живописна, что невольно манила. Изабелла, ни о чем не думая побежала к ней. Почва под ногами была словно из сырого плотного серо-желтого песка, странно ровная, словно пол в помещении. И на ней изредка росли кусты кактусов и огромные ежи агав, а также карликовые деревца, больше похожие на кактусы с длинными блестящими иглами. Тишина!.. Изабелла остановилась у одного гигантского кактуса и стала всматриваться в гладкую поверхность его ствола с изредка торчащими иглами. Она тронула пальцами одну колючую стрелку, она заколебалась с тихим звоном. «Не могут колючки звенеть, точно колокольчики»,— тихо сказала Изабелла и еще раз задела пальцем иглу кактуса. И снова услышала чистый звенящий звук. Изабелла сосредоточенно, словно девочка, играла с колючками до тех пор, пока не услышала другой звон, более сильный, дребезжащий. В нескольких шагах от себя она увидела шпагу, торчащую из песка, которая, колеблясь, звенела. Рядом с ней вдруг еще одна шпага вошла в почву и тоже запела и заплясала.

И тут над ее головой раздался смех. На краю котловины стояли люди в очень ярких по цвету одеждах. Смеялась молодая женщина в зеленом узорчатом покрывале. Она целилась в Изабеллу еще одной шпагой, которая мгновенно прошелестела в воздухе и ушла концом в землю рядом с другими двумя. Потом женщина взяла у старухи ребенка-голыша и помахала рукой Изабелле.

Их было пятеро: старик с непокрытой головой и аскетическим лицом в алой мантии, старуха в зеленом из гладкого шелка покрывале, женщина с толстеньким младенцем, и еще у их ног стоял мальчик трех лет с золотыми кудряшками. Они все смотрели на Изабеллу, но она не решалась сойти с места. А молодая женщина с ребенком все махала ей рукой и смеялась. «Иди сюда!» — говорила она.

Изабелла уже не могла больше стоять. Словно по инерции, она плавно двинулась навстречу людям... Они остановились друг против друга в двух шагах. Сердце Изабеллы затрепетало от непонятного волнения, когда она с удивлением увидела, что дама в розовом платье и ажурном покрывале с мягкой грациозной улыбкой на нежных губах опустилась на землю и удобно уселась, посадив на одно колено своего золотокожего мальчика. Другой мальчик выглядывал из-за ее плеча.

— Садись. Как тебя зовут? — спросила мама. Изабелла присела, подобрав ноги.— Меня Сивилла. Ты не из нашего города. Мы все это сразу поняли. Это твоя машина? Так как же тебя зовут?

— Изабелла... Бэдфорд...

Сивилла смотрела на нее доброжелательно и приветливо.

— А это мои родители: Ричард Вейден и Шарлотта Тальбот — мама моего мужа. Мальчиков моих зовут Джилберт и Ричард.— Она оглянулась на старшего с такими же круглыми и розовыми щеками...

— Мы очень просим тебя, чтобы ты пожила немного в нашем городе. А если тебе понравится, то после своего следующего путешествия ты можешь остаться здесь жить...

— Как называется ваш город? — спросила Изабелла.

— Наш город называется Бракемон. А три шпаги — это наш обычай встречать гостей... Мы отдаем тебе оружие. Мы смирные люди. Ты можешь владеть нами... Владеть это значит демонстрировать нам свою любовь, а ведь любовью можно покорить...— Сивилла мило улыбнулась.

Город находился за перелеском в цветущей долине, снижающейся к морю. Сивилла Тальбот назвала это море Книдским. Среди зелени белело несколько красивых строений, напоминавших замки и соборы, были дома двухэтажные, вроде вилл, особнячков и коттеджей, и даже легкие шатры и палатки, а на двух холмах у самого моря, у воды стояли мельницы по обеим концам города. Тут шоссе не было, поэтому Изабелле пришлось остановить свой автобус. Отсюда, с возвышенного места, город был как на ладони.

— Это Бракемон? — спросила Изабелла.

Сивилла кивнула и засмеялась, глядя на озадаченное лицо Изабеллы, которая пристально посмотрела на нее, потом на ее толстощеких детей, похожих на золотокожих и златокудрых купидонов. Изабелла поняла ее смех, словно заглянула в душу этой на вид неземной молодой женщины. Игривый, безмятежный, пронизанный теплом и светом смех. Изабелла интенсивно заулыбалась, ощущая рядом присутствие этой идиллической семейной ячейки. Идиллия?! Так, может быть, это опять магия? Ведь на Земле во второй половине двадцатого века не может быть такого города и этих людей.

Одеты они не по моде, и состояние их душ, освещающих их лица, не по времени... Но они живые!... Плоть и кровь!... Мальчишки-то вон какие толстяки с румяными щеками... Щеки-то отвисли под собственной тяжестью, особенно у старшего. И Сивилла... такая гладкая, нежная и в то же время на вид очень сильная и здоровая мама... А в ее глазах... доброта, мудрое понимание. А в лице старика суровый ум, мягкость, вежливость. Шарлотта Тальбот выглядит обыкновенной земной уставшей доброй бабушкой, которая любит рассказывать внукам сказки и петь колыбельные.

— У нас каждый день праздник. Каждый день кто-то прибывает, а кто-то умирает.— Сивилла снова засмеялась и стала спускаться по каменным пологим ступенькам, заросшим травой.

Маленький Ричард обогнал ее и быстро побежал вниз. Изабелла увидела, что Томас вопросительно смотрит на нее. Она слегка подтолкнула его, и он побежал вслед за Ричардом.

— Я знаю, откуда ты,— говорила Сивилла.— Ты с Востока...— Нет, ты не с Востока. Меня смутил твой тюрбан... Но ты не похожа на индианку... И юбка твоя широкая... Такие любят носить испанки или...— Сивилла засмеялась.— А пояса с большими пряжками носят мужчины... У тебя даже пистолет за поясом. Земля — удивительная планета!.. На ней столько много людей, много наций!.. Ты — фантазерка... Не поймешь, какой ты нации.

— Я — земной нации!.. — Изабелла тоже смеялась.

Сивилла Тальбот вдруг сказал «ой!» и остановилась.

— Подержи, пожалуйста! — она протянула ей своего гладенького, толстенького карапуза.— Камешек попал в сандалий.

Изабелла не успела и глазом моргнуть, как тяжелый теплый ребенок оказался в ее руках.

У Изабеллы даже дух перехватило от близости такого божественного существа. Она обеими руками обхватила Джилберта и с трепетом, осторожно, благоговейно прижала его к своей груди. И вдруг нахлынули на нее прежние чувства, мечты, жгучее желание, которое сейчас на миг сбылось... Ее Томас был такой же упитанный, когда еще не умел ходить... А теперь ему пять лет, и он почти взрослый...

...Вот и все...— певуче произнесла Сивилла, улыбаясь и Изабелле, и своему сыну.

Она знала, что она нравится Изабелле и нравится всем. Она знала, что она не может не нравиться, потому что была открыта для всех. Всякий человек для нее был друг.

Ричард Вейден и Шарлотта Тальбот отстали от молодых, неторопливо шли сзади.

А ребятишек уже не было видно. Они исчезли в праздничной толпе.

г. Тольятти, 1980

Комментарий

Читатель, возможно, несколько удивлен: почему составители этого номера поместили под рубрикой «Избранная проза» столь необычное (мягко говоря) произведение? Но давайте разберемся: понимаем ли мы, что такое чтение подобного текста? Повернемся, как теперь говорят, зрачками внутрь и проанализируем собственную читательскую установку, сформированную «Изабеллой Бэдфорд».

Прежде всего. Вряд ли мы ошибемся, сказав, что необходимый уровень поэтики, магия текста тут все-таки есть, чтобы удержать нас в непрерывной читательской позиции. Необходимый, но, что важнее, не слишком глубокий, чтобы помешать нам во время чтения следить параллельно за чем-то еще.

Это «что-то еще», очевидно,— формируемая тем же текстом наблюдательная или исследовательская позиция, помогающая увидеть культурный контекст, в котором живет героиня. Дойдя, скажем, до места, где она комплектует дорожную библиотеку, мы с интересом отмечаем реестр авторов; находя ее в ситуации семейного раздражения,— узнаем усвоенную технику психотерапии («села дорисовывать увеличенный портрет Бетховена»); ну, а что касается набора гигиенических рекомендаций, как и всей полемики, которую она ведет с современной медициной, тут вообще, как говорится, лучше не скажешь, хоть ты умри.

Но и этим не ограничивается многоплановость нашего восприятия. Параллельно — и тоже непроизвольно — активизируется семиотический анализ повествования: мы фиксируем структуру мифа во всем построении произведения, архетип исхода, образ рая (причем, заметьте, образ живой, обновленный, сформированный реальными обстоятельствами советской провинциальной жизни).

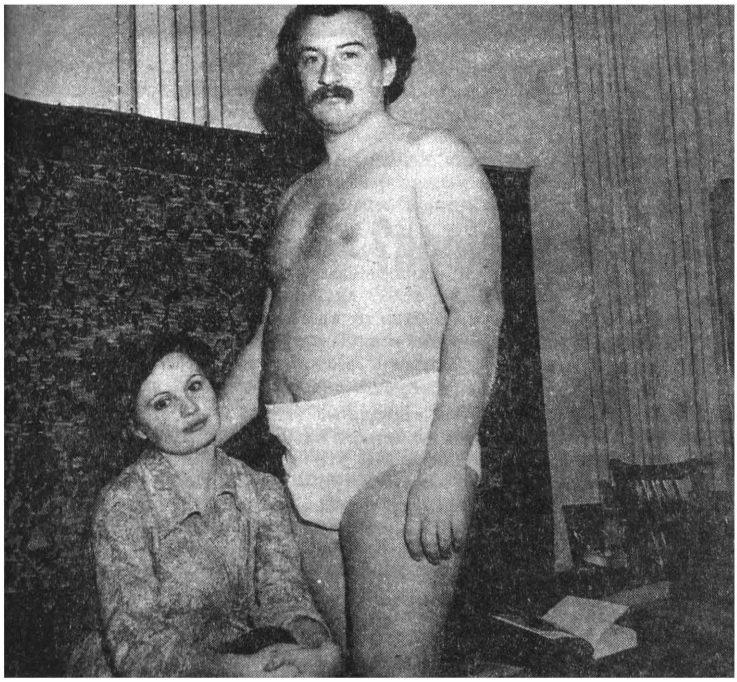
А если добавить еще и социологический пласт наблюдения — шампунь и кассиршу, появившуюся вслед за стихами Бодлера,— то станет ясно, что чтение подобного текста — сложнейший процесс, требующий той творческой техники, которую воспитывает своими средствами авангардистская литература со времен Джойса, заставляющая читателя воспринимать одновременно и авторский рассказ, и собственный комментарий. А тот факт, что провокация комментаторской активности исходит здесь не от автора, а от культурного и жизненного контекста (фактически превращающего автора в персонаж), представляет собой существенную, но все же деталь.

И вот тут мы приближаемся к самому главному в своем послесловии, что должно бы — не говорю объяснить характер такой публикации, но хотя бы показать, о чем спорили составители, прежде чем обратиться к ней. Обойдемся намеком: где тот текст, который хотелось бы видеть на этом месте? Написан ли он? Может ли он вообще быть сегодня написан — или то, чего мы все ждем, существует в молчании, в самом ожидании, в постоянном разочаровании, если не сказать — кризисе творческой формы?

Такие вопросы надо задавать с осторожностью. Нынешняя страсть к критике может тут многое напутать. Но бывают времена, когда сама утеря способности к творческому самовыражению требует выхода в художественной форме. Тогда появляется Марсель Дюшан, который вместо того, чтобы писать картину, выставляет в музее купленную в магазине сушилку, Энди Уорхол, увеличивающий известный плакат с Мерилин Монро.

Публикуя «Изабеллу Бэдфорд», составители, возможно, решили пойти тем же ходом. Что ж, это неплохой аргумент в споре об элитарном и массовом. Не сказать, чтобы новый, но совсем неплохой.

Подготовка текста и комментарий
Инги Розовской



Старая школа
готовила людей
интеллигентных профессий,
школа будущего
станет воспитывать
просто людей.

«Вестник жизни», 1918, № 1.

Виктор Филимонов

Зачем мы ходим за три моря?

О феномене индийского кино

Вот уже почти сорок лет, начиная с появления знаменитых «Бродяги» (1951) и «Господина 420» (1955), кинопродукция, выходящая на экраны страны, делится на четыре категории: «советские», «зарубежные», «фильмы социалистических стран» и «индийские». Все это время именно индийские картины — семь-десять названий в год — приносили нашей киноиндустрии наибольшую прибыль, а интенсивность работы каждой копии была наивысшей. В два с половиной раза больше, чем в среднем нагрузка на копию отечественной ленты. Видимо, именно по этим, а также по более сложным — культурологическим — причинам у нас практически отсутствуют исследования природы всенародного успеха таких картин. Публикуем статью, пришедшую в редакцию «самотеком» — из поселка Достижение Ковровского района Владимирской области.

Зачем мы ходим за три моря? Действительно, зачем? Ведь известно же, что коммерческий кинематограф Индии «любыми способами развлекает массового зрителя, уводит от действительности с ее сложными конфликтами». «Вот поэтому и ходят!» — слышится раздраженное. Уважающий себя поклонник индийского кино ни за что не согласится с такой унизительной характеристикой. Ответит с достоинством: обнаружив на афише рядом с названием в скобках, слово «Индия», я иду смотреть этот жизненный фильм.

Вот что тайна великая есть!

Ну, какая жизненность, когда за версту отдает заморской экзотикой? Какая подлинность среди сплошной бутафории и неумелого воспроизведения самых элементарных реалий. Наивные фронтальные мизансцены, преувеличенная мимика актерской игры и такая же гиперболизированная, неестественная пластика, к месту и не к месту возникающие вставные мелономера? Это что? Признаки жизненной правды? Как вообще связывается все это не только с эмпирическим, но и просто с киноопытом многонационального советского зрителя, которому предлагается высочайший уровень художественной правды в лентах, скажем, Алексея Германа или Киры Муратовой?

Однако самое поразительное, что в наших родимых картинах массовый зритель ни себя, ни своей судьбы и истории не узнает, холодно минует их или слегка раздражается: придумают же. А в тех, в причудливо чужеземных, сосед по лестничной клетке, вместе со всеми нами угрюмо влекомый по утрам на работу в привычной тряске автобуса или в сонном покачивании поезда метро, еще как узнает. С какой массовой нашей достоверностью готова соотноситься та, которую обретает зритель на индийском экране?

У достопамятных «Материнской любви», «Самураата» или «Всемогущего» вот уже лет двадцать, кажется, имеется блистательный и по всем меркам рынка опаснейший конкурент — французский коммерческий кинематограф во главе с неутомимым Клодом Зиди. По множеству составляющих структур он, кажется, может быть вполне сопоставлен со своим индийским коллегой. Но приходилось ли кому-нибудь слышать, чтобы о французском боевике в массовой зрительской среде отзывались столь лестно: «жизненный фильм»? Вот тут-то как раз и находят ее, чистую экзотику. Нынче даже «Фавориты Луны» далеко не коммерческого Иоселиани оказались в некотором зрительском фаворе как раз не столько благодаря правде человеческих взаимоотношений, сколько диковинности быта и нравов не каждому доступного Парижа. А уж что до «Чудовища» там или «Банзая» — так в них и подавно никто ничего не обнаруживает, кроме нутряных потусторонних соблазнов. Так что, с одной стороны, развлекающая, притягательно чуждая легкомысленность французских комедий, с другой — неоспоримая жизненность, подлинность, по сути, таких же вроде бы шлягеров, но только восточного происхождения.

Зная конкретную социально-историческую ситуацию 70-х годов, понятно, что уж никак не кинематограф Сатьяджита Рэя или Мринала Сена держал тогда кассу в индийском прокате, как, впрочем, и у нас. Вовсе не тяга к новым развлечениям отрывает деревенского жителя от тяжелых его забот и посылает в шумный Бомбей, в многоместные кинозалы. Он чает включиться в таинство, в некое публичное обрядовое действо, чтобы с такими же, как он, зрителями и откровенно придуманными героями в неприкрыто декорированном киномире попробовать преодолеть, сделать доступной своему пониманию эту непреодолимую, запутанную и не понятную ему жизнь.

И что же, массовый этот зритель не замечает явной бутафории мира любимых лент? Не только отлично видит, но и требует таковой, именно на нее делает свой социально-культурный заказ. Имитация настоящего ему необходима, ее

кричащая условность представляется такому зрителю безусловной, ибо никому и никогда не позволит подумать, что на экране разворачивается частная история из жизни одного человека — уровень обобщения не тот. Декорация индийской мелодрамы осознается как универсальная модель мира, где «декор» подчеркивает всеобщность происходящего на экране. В том-то и штука, что конструкция эта, такая наивная для тех, кто ищет «кино-правду», для почитателей индийского кинематографа полна жизни куда более подлинной, чем их собственная, единичная, отделенная в повседневности от большого мира. Она и подлинной-то кажется потому, что как бы прекращает проклятую изолированность и очевидность всего того, что происходит с сидящим в зале, выводя его на уровень человеческого бытия.

Заботы, страдания и испытания экранных персонажей во сто крат значительнее и ощутимее для зрителя, нежели свои привычные переживания. Именно такие они ему и внятны. Проза жизни страшна уже тем, что охватывает весь короткий миг существования без остатка. Экранные же испытания воспринимаются как жизненная разумность, поскольку, во-первых, это всегда ...нечеловеческие испытания. В отличие от действительных обыденно-прозаических они возвышают участника кинообряда и в собственных глазах, и, как ему кажется, в глазах партнеров по ритуалу. Во-вторых, за испытаниями неукоснительно следует воздаяние Судьбы — соответственно мере страданий.

Логика кинообряда покоряет своей стройностью, законченностью, если хотите, гуманностью по отношению именно ко мне, да и к любому, кто окажется рядом в зале. Так неужели я признаю правдой хаотичный, угрожающе неразумный мир реальности? Или — испытание и спасение на миру, со всеми? Ответ — в популярности, которой пользуется индийское коммерческое кино.

Вы замечали, сколь говорливы, суетливы индийские мелодрамы? Интима нет вовсе. Герой никогда не бывает один. Съемочная площадка сродни балагану, до отказа набитому толпой масок, за движением которых следит битком набитый зал. Может быть, это связано с верой, что где-то существует та полнота бытия, которую человек обретает перед экраном. Эта вера и есть наше родовое достояние. Без нее, предполагаю, успех индийского кино не то что не был бы возможен — невозможно было бы в принципе такое кино.

В восприятии участников кинообряда внешняя (для непосвященных) нелепость, вроде бы непрофессиональность индийской многослойной мелодрамы является на самом деле чрезвычайно стройной художественной системой, основанной на безукоризненно строгой логике, которую безусловно следовало бы назвать логикой мифа. Индийское кино — кино для бедных — в прямом смысле слова, когда лишь мифом человек может заполнить неполноту, замордованность своего повседневного существования. Мифологическое сознание как способ освоения мира куда более распространено, чем можем предполагать, доживая многострадальный двадцатый век. И художнику, пристально всматривающемуся в прихотливую вязь собственных рефлексий по поводу жизни, нелишне было бы, наверное, учитывать хотя бы факт наличия такого сознания. Ведь оно минует подробности, гнездится где-то вне рефлексий, с таким блеском фиксируемых сегодня кинокамерой. Не надо бы наказывать массового зрителя за подобное «недомыслие». Бог ведь знает, что произойдет, если единственной проекцией мифологического сознания на советский экран останется закупоренный мифом или любой другой «чужой» конструкцией зрелищный кинематограф.

В хорошо знакомом нашему зрителю супершлягере «Танцор диско» нравственную безупречность героя ничуть не колеблет пристрастие к электроинструментам, не говоря уже о европейском костюме в самых разнообразных его вариантах. У него, кстати, и имя двойное — Анил-Джимми. Джинсы, оружие последних марок, отработанные хуки справа и слева из арсенала голливудских триллеров — все к месту, все естественно уживается рядом с национальными песнями, танцами и костюмами в сюжете отчасти европеизированного (или американизированного) мифа.

Но как же так? Разве бедняк из столичного предместья или крестьянин ближайшей к Бомбею деревни, при их традиционном миропонимании, не замечают и не отвергают подобных кощунственных внедрений? Неужели национальное «я» не сопротивляется всему этому? В том-то и дело, что, по-видимому, нет. Вместительная в своей абстрактности конструкция мифа, проросшая в психике массового зрителя, впускает в себя все что угодно. Эта конструкция может быть модернизирована в каком угодно направлении, получить, в частности, большую дозу авантюрной инъекции, что и происходило с традиционной индийской мелодрамой в 70-е годы, но только при условии сохранения незыблемости сюжетного каркаса, неколебимости самой его мифологизированной модели.

Массовый зритель в Индии остается по-прежнему верен своему кинематографу, иначе не стоило бы выпускать в некоторые годы чуть ли не тысячу лент. Ведь традиционная индийская мелодрама («музыкальная драма») и в историческом культурном контексте первична по отношению, скажем, к голливудским жанровым моделям, поскольку по происхождению ближе к истокам культуры вообще — к фольклору, к обряду.

Оберегая внутри себя безупречную жанровую чистоту мифологических конструкций, коммерческое кино Индии, все по той же ритуально-обрядовой логике, никогда не забудет клятвенно заверить своего зрителя в верности истокам. Один из основных персонажей — страдающая женщина-Мать. Вот маленький Анил, будущий Джимми, начинает свой путь в сюжете, ведущий его к европейской известности. И начинает он его как бы из питающего материнского лона — так прочитывается трогательная сцена кормления, когда мать, как птенцу, кладет пищу в рот своему уже довольно большому сыну.

Вне зависимости от голливудского влияния, в модернизированной мелодраме сохраняются абсолютно все компоненты традиционной. И главный — это, пожалуй, всеохватность мифа, специфическая жанровая многослойность. Герои, поначалу участвуя в авантюрном предприятии, очищаются в

борьбе со Злом. Сюжетный маятник раскачивается непременно в космической амплитуде: свет и тьма, разрушение и созидание, смех и слезы, месть и закон.

Персонаж становится велик именно потому, что в исходе сюжета был незначителен. Он совершает подвиг только тогда, когда отвергает всякую мысль о денежном вознаграждении, повинуясь исключительно импульсу восстановления утраченной справедливости. Конечно, все это есть, скажем, в «Семи самураях» Куросавы или в «Великолепной семерке» Стёрджеса, но только в «Мести и законе» Р. Сиппи мифологическая схема декла-

«Аннапурна»

рирована с такой обезоруживающей откровенностью.

Происхождение героя абсолютно внебытовое. Оно не должно открываться сразу. С первых кадров он должен продемонстрировать свое несовершенство — он такой же, как мы, ничто человеческое ему не чуждо. И даже если с самого начала очевидно, что перед нами герой без страха и упрека, то рядом с ним должен появиться его комический двойник как воплощение человеческого несовершенства — необходимый компонент мифа («трикстер»). Здесь маскировка до времени призвана скрыть действительное совершенство, звездный лик полубожества — будь то Митхун Чакроборти, Джитендра, Амитабх Баччан, Риши Капур, Шаши Капур или сам Радж Капур.

Бескорыстие — нравственная основа, на которой стоит ритуально-обрядовый мир индийской мелодрамы. Злодей движим только корыстной целью. Это главное подтверждение его непростительной ущербности. Герой не знает, как правило, о богатстве, которое ожидает его, потому он так уязвим для посягательств злодея. Богатство достается ему по логике распределения как награда за лишения и бескорыстие. Как действие закона высшей добуржуазной справедливости.

Во французском коммерческом фильме деловая предприимчивость — положительное качество героя, во всяком случае, ничего зазорного в ней нет. Герой восстанавливает справедливость для себя, в микрокосме своей частной жизни. Не потому ли мотив утраченной и вновь обретенной родни, закономерный в индийском кино, почти исчез из западного. Финальная встреча родных — не что иное, как восстановление утерянной на время родовой гармонии мира, его изначального единства.

Итак, успех коммерческого кинематографа Индии как «учебника жизни» обеспечивается его связью с ранними формами мышления и искусства, с доверием к мифу как способу объяснения жизни. Тут многое зависит от того, насколько сознание массового зрителя сохраняет в себе первичные формы коллективного мировосприятия в их как бы законсервированном виде.

Из жизни нескольких поколений советских людей не уходила война. Экранные и реальные испытания героя «Бродяги», «Господина 420» выглядели, с точки зрения гипотетического будущего, необходимым условием для достижения желанной цели: всеобщего счастья и достатка. Именно всеобщего — ибо всеобщими были лишения. Поэтому и походы на индийские фильмы становились своеобразным праздничным обрядом (посмотрите «Прощай, зелень лета...» Ишмухамедова). Напевая популярнейшую песенку Раджа «Авара я», люди активно переживали свое будущее заслуженное и выстраданное счастье. Нынешний рокпаренек и понятия не имеет о той песенке. Но с его ровесником 50-х, как и всех нас, объединяет социально-природное происхождение, память о котором живет в народной культуре, как основе всякой национальной культуры.

Следует сказать со всей прямотой: этот кинематограф вряд ли можно назвать искусством. Индийский кинематограф не впускает в себя жизнь в ее действительном движении. Он закрыт, закупорен, страшится документальности как гибели своей. Жанровые модели народной культуры лишены в нем динамики, выглядят окостеневшими. Их иллюзорное оживление возможно лишь в ситуации строго нормированного кинообряда — за счет непреходящей тяги зрителя ко всеобщему человеческому единству.

Здесь — в контакте со зрителем — индийское коммерческое кино и дает поучительный урок современному искусству. Показывает, что только память о живых корнях народной культуры держит художника на гребне всеобщего интереса, доверительный диалог, сотворчество с непрерывно становящимся «низовым» сознанием открывает «высокому» искусству безбрежное пространство развития.

Инна Рябая

Телевидение для всех

Заметки об американском телевидении

Представьте себе, вы заходите в американский магазин. И не в обычный универсальный «Зейр», чем-то напоминающий ГУМ по размерам, где можно купить всякие штучки-дрючки и провести безвылазно пару недель. А в самый что ни на есть американский молл, который состоит из сотни маленьких и больших, совершенно отдельных и независимых друг от друга магазинов, и все это уходит длинными рядами куда-то вперед, в стороны, наверх... Вы сделали только свой первый шаг — и сразу же поняли, что попали в отдельное государство, границы которого бесконечны. Где-то заливается музыка, откуда-то летят воздушные шары, явно шумит водопад, запахи кружат голову. И, скорее всего, это не странные пирожные с зеленым и оранжевым кремом — два излюбленных цвета местных кондитеров, а какая-нибудь невероятная косметика... Зайти в молл и ничего не купить, когда каждый ваш шаг, каждый ваш вздох, каждый ваш взгляд радуют, развлекают, ублажают?.. Когда ваши желания словно с помощью волшебной палочки исполняются сами по себе. Откликнувшись всей душой на праздник распродаж, блеск витрин, волшебство красок — вы уже и забыли, зачем именно забежали сюда, но вас несет куда-то вперед, от индийских ковров к голландским селедкам, гавайским жемчугам, здоровой пище, искусственным шубам, детским игрушкам, банным принадлежностям... Вперед, впечатлительный покупатель! Вы та самая — необходимая часть, без которой этот грандиозный, праздничный и шумный мир не может существовать. Не в схватке, не в битве, а в обоюдном восторге и слиянии.

Я всеми силами отгоняла это назойливое сравнение — американского телевидения с американским моллом, и чем старательнее это делала, тем более правильным оно мне казалось. И в том и в другом случае мы имеем дело с колоссальными системами. Круглосуточное американское телевидение — 900 станций на страну (и боюсь, что это уже устаревшая цифра), плюс недавнее введение — кабельное телевидение, которое каждый желающий может докупить к общим программам, превращают ваш дом в затейливый, никогда не заканчивающийся лабиринт. Главное — не заплутать. Как и в многоярусном магазине, который с первого шага обрушивается на вас всем своим невероятным разнообразием,— так и с заветным щелчком телевизионной кнопки на вас выливаются комедии, драмы, вестерны, толкшоу, мультипликационные фильмы, последние известия, политические обзоры, викторины, мелодрамы, уроки йоги и кулинарии... И все это разбавлено яркой, радужной, похожей на витрину молла, никогда не устающей рекламой...

Безусловно, что и отношения ваши с голубым экраном тоже прежде всего есть отношения покупателя и продавца. Конечно, вас развлекут и повеселят, дадут возможность всплакнуть, повозмущаться и посочувствовать. Но во всем этом возбужденном вихре эмоций вам непременно напомнят о каком-нибудь стиральном порошке, улучшенной марке автомобиля, или о новых каплях от кашля. И где-то, в каких-то неведомых глубинах, хотите вы этого или нет, они — эти автомобили, капли и порошки — отложатся, и рано или поздно вы недрогнувшей рукой купите их.

Американское телевидение, и это общеизвестный факт, изначально является коммерческим предприятием. Все радости, которыми оно одаривает нас, по сути есть реклама к рекламе, витрина, яркая обертка, которая так привлекательно шуршит, а отнюдь не сладкая конфетка, которую, как вы думаете, вы уже засунули за щеку. За «обертку», то есть телевизионное время, купленное у телевизионных станций, естественно, хорошо заплачено. И те, кто заплатил за него,— не просто люди с добрыми сердцами и широкими душами, а вполне опытные бизнесмены, которые не только рассчитывают вернуть вложенное, но и несколько преумножить его. И все за счет той же рекламы. Вкладывая деньги в фильмы, спектакли, шоу или уже покупая готовую «продукцию», они разбивают ее рекламой своих собственных товаров, все тех же порошков, автомобилей, капель... Это и есть основная функция телевидения — сделать вас активными покупателями.

Что же представляет из себя реклама? Она обычно длится 40—45 секунд. Приблизительно каждые 20—25 минут ею разбиваются основные программы — фильмы, спектакли, новости. Обычно показывают два рекламных ролика подряд, реже — три.

Спрашивается, что можно успеть показать за 40 секунд? Да ничего особенного. Ну, конечно, сам товар, повертеть его слегка и тут же заявить, что лучше его на свете нет и не может быть. Все именно так и происходит. Только с одной поправкой. Время американской рекламы, как, впрочем, временное пространство фильмов, спектаклей, новостей, уже будучи второй, то есть отобранной и сгущенной реальностью, отражает насыщенный, до предела напряженный ритм самой

жизни, которая невероятно интенсивна, отчего удваивается, а то и утраивается «себестоимость» каждой минуты. Не случайно практически все советские фильмы кажутся американцам растянутыми, замедленными, немобильными. И не потому, что они привыкли к ковбойской стрельбе и ритму лошадиного галопа, а потому, что и в их обычной жизни каждая минута предельно насыщена, что уж тут говорить про кино...

Вот одна из тысячи реклам стирального порошка.

Тонкой струйкой сыплется порошок, поднимается, искрится радужная пена, и из нее вылетает,

как на парусе,— то ли с белоснежной простыней, то ли с белоснежным полотенцем — очаровательная хитроглазая танцовщица. Она взлетает на воздух, простыня-полотенце за ней, и тут — в этом прыжке — вы почему-то начинаете чувствовать, какая мягкая, нежная, пахучая эта то ли простыня, то ли полотенце. Три взлета, и танцовщица исчезает. А за ней выпрыгивает акробат... А за ним — гимнасты, а за гимнастами — велосипедисты... В общем, перед вами — веселый праздник, радужный парад-алле.

Пожалуй, это самый простой вид рекламы, существующий на американском телевидении. Цель его — создать яркое, живописное зрелище, которое волей-неволей связывается с тем или иным товаром, и когда вы видите его на магазинной полке, вы одновременно начинаете петь услышанную песенку, перед глазами взлетает простыня, и пачка с порошком — бах — отправляется в коляску, в которую вы кладете свои покупки в супермаркете. Не случайно по статистике женщины являются наиболее активными зрителями рекламы. Помимо того что можно развлечься, смотря ее, можно ежедневно получить некоторые полезные сведения, конкретную информацию, где какая распродажа, где что демонстрируют, куда можно обратиться... Благодаря рекламе вы в определенном смысле поспеваете за прогрессом, то есть начинаете пользоваться адвилом вместо тайленола, когда у вас болит голова, и кока-колу предпочитаете пепси, поскольку, как гласит одна из реклам, именно кока-колу выбирает новое поколение американцев.

Чтобы сделать рекламу более популярной, приглашаются кинозвезды, которые открывают вам секреты своей удивительной жизни. Они, как и вы, с тем же удовольствием едят мороженое, читают тот же журнал «Time», пользуются тем же зубным эликсиром. Ну разве не приятно посмотреть, как обаятельнейший Билл Косби ест шоколадный пудинг, маленькими ложечками, заводя глаза, шевеля своим большим мягким носом... И когда вы сами попробуете пудинг, кто знает, кем вы себя почувствуете?

Но еще интереснее рекламы, сделанные специально для вас, которые обещают чуть ли не мгновенное преображение, похожее на то, что произошло, к примеру, вот с этой милой девушкой. Она помазалась кремом для загара и из бледной немочи на глазах превратилась в золотокожую красавицу. «Попробуйте — и с вами произойдет то же самое»,— настоятельно убеждает глубокий женский голос за кадром.

Или вы видите огромный водопад. Оператор переводит камеру на восхищенные лица счастливой американской семьи, стоящей внизу. И вдруг выражение счастья сменяется выражением ужаса. Объектив телекамеры устремляется вверх, и мы видим, что на самом краю остановилась лодка, которая вот-вот должна грохнуться вниз. В лодке хорошо знакомая нам Рози, которая рекламирует совершенно особенный вид бумажных полотенец. В отличие от тех, кто внизу, она совершенно спокойна. Рози хладнокровно достает бумажное полотенце, разворачивает его и опускает в воду. Водопада как не бывало.

Даже из этих описанных мною реклам понятно, что не только товар вам предлагают купить, а тем или иным завлекательным образом внушают, как выглядит семья, быт, уют, что представляет из себя хорошая хозяйка, как ведет себя человек в момент опасности... Казалось бы, для сорока секунд — это уже точно непомерная нагрузка.

Но рекламы мелькают перед вами беспрерывно. И даже если вы не смотрите их внимательно, всей душой, они исподволь,— через постоянно повторяющиеся образы-коды, не требующие дополнительных объяснений,— подводят вас к определенному восприятию поведенческих, культурных и социальных норм. Реклама не просто поддерживает ваши гигиенические устремления, но выдает вам положительный «образчик» положительного современного человека. У него прекрасные волосы (от перхоти он давно вылечился дивными шампунями), великолепные зубы и свежее дыхание (вот они — в ряд — лучшие эликсиры), ни в коем случае не застиранный воротничок, и так как он пользуется правильными деодорантами, с ним никогда не случаются конфузы или неприятные истории.

Влияние рекламы на поведение человека невероятно. Я сама была свидетелем того, как моя знакомая американка, что, невольно поддавшись искусу, купила себе машину под цвет глаз, о чем мягко намекается в рекламах. Со временем вся одежда стала подбираться к ее «ВАВУ», обсуждался оттенок волос, фактура обуви... Помоему, и садилась она в машину, подражая экранным красавицам, и ездила с той царственной, обнимающей весь мир рекламной улыбкой...

Американские психологи и социологи говорят о том, что идея хорошо выглядеть стала маниакальной в современном американском обществе. Женщины не только рвутся попробовать все виды новой чудодейственной косметики, отбеливающей зубы и затягивающей морщины, но и готовы пить все микстуры, жевать все жвачки, глотать все пилюли, которые обещают, к примеру, похудание.

За последнее время появилось заметное количество реклам, которые представляют не отдельные товары, а достоинства или недостатки воспитания, образования, налоговой системы... Эти рекламы уже претендуют на формирование большего, чем просто внешность и манеры. Они пытаются привить зрителю свои представления о реальности, ценностях, традициях... А развлекательная форма рекламы способствует более легкому усвоению телевизионных «обращений», так как благодаря ей минуется «аналитический барьер». Многое принимается на веру, как данность, практически бездумно.

В каком-то смысле реклама с ее комбинациями кодов, образов, посланий является миниатюрным телевидением в телевидении. Ее цель — воспитать доверчивого потребителя, в котором защитные — аналитические — механизмы слабо развиты, и поэтому ему сравнительно легко внушить, как он должен выглядеть, одеваться, а также что делать, как думать, во что верить... Безусловно, что и «большое телевидение» со всеми своими вестернами, комедиями, мелодрамами и драмами стремится к тому же, а именно — взращиванию «своего» зрителя, к которому понятно, как обращаться, чем убеждать, что внушать, и которым в конечном итоге легко манипулировать.

Есть еще один вид рекламы, который и рекламой-то назвать трудно, особенно по сравнению с изощренной, драматической, технически-трюковой, о которой я рассказала. Эта реклама — призыв о помощи голодающим детям в Эфиопии, ветеранам войны, людям с различными видами дефектов, врожденными и неизлечимыми болезнями. Она не пытается создать подтекст, хитроумным способом проникнуть в ваше подсознание. В ней нет ни песен, ни танцев. Несколько фотографий, рассказ о построенной школе, подлеченных детях, тарелке супа. Такие рекламы не показываются каждый день, но в моей памяти они зафиксированы не менее глубоко, чем прочие, предлагающие приобрести, купить, обустроить свой быт поудобнее. Они дают другую жизненную установку: нельзя же все время покупать, господа, мир держится на противоположностях. Благотворительность — основа этого общества, что особенно бросается в глаза тем, кто здесь недавно живет. Можно спорить о ее происхождении, о ее результатах, но она серьезный фактор жизни, который нельзя не учитывать. И существенно, что американская реклама, воспитывающая воинственного потребителя, не может не ввести благотворительность в свой телемир.

Как я уже сказала, женщины — основная группа, которая смотрит рекламу. Их воображение, любопытство, отзывчивость учитываются творцами рекламы. Ко второй группе принадлежат дети. Женщины еще в состоянии выбирать, то есть владеть собой, дети готовы покупать все, что попадается им на глаза. Безусловно, что для тех, кто создает рекламу, взрослые с ментальностью детей, хватающие все подряд,— и есть заветная мечта. Казалось бы, за несколько поколений можно было бы воспитать особый вид покупателя — неразборчивого. Но этого не происходит. Взросление перед экраном с рекламами, постоянно говорящими о нескончаемом разнообразии товаров (что отдаленно напоминает о бесконечном разнообразии мира) приводит и к противоположной ориентации: на выбор того, что нужно именно тебе. Хватательный рефлекс постепенно рассасывается, и подросток, подрабатывающий себе сначала на развлечения, потом на одежду, а потом и на старенькую машину, различает уже гораздо больше параметров, чем учитывает реклама. Мужская половина американского общества относится к рекламе с недоверием. Поэтому даже мелочи — новый лосьон против облысения, туристическое снаряжение, спортивная обувь, одеколоны — предлагаются им телевизионной рекламой совсем не так, как женщинам и детям. С фотографиями. Цифрами. Свидетельствами очевидцев и врачей. Такая реклама работает и достигает все тех же результатов — превращает всю вашу семью, нетнет, не во всеядных потребителей, но в активных покупателей.

— Как просто, как примитивно...— сразу же воскликните вы. И каков же должен быть уровень этого телевидения, если люди которые изготавливают стиральный порошок и мыло, навязывают вам свои вкусы, желания, приоритеты,

ценности. Вот она — массовая культура, неразборчивая, рассчитанная на плохой вкус, низменные запросы. Как можно вообще смотреть что-то серьезное, когда каждые двадцать минут у тебя перед глазами начинают мелькать танцовщицы и водопады. Даже если сама по себе реклама сделана интересно, то это только усугубляет проблему. Она отрывает от главного: сопереживания, откровения... Следовательно и уровень основных передач должен подстраиваться под рекламу, быть ей в пару. А если это так, то...

А вот, оказывается, что это и так, и не так. Коммерческий тип телевидения не приводит однозначно к тому, что в течение 24 часов по нему показывают только одну развлекательную муру.

Чтобы заставить вас смотреть рекламу, нужно прежде всего показать вам что-то существенно интересное. Но вам — кому? Профессору частного бостонского университета? Инженеру из Нью-Джерси? Студенту из Калифорнии? Рабочему из Техаса? Фермеру из Айовы? Безусловно, что, будучи коммерческим, телевидение пытается обнаружить и захватить самую большую аудиторию и, как я уже сказала, сделать ее «своей». На сегодня очевидно, что общество состоит из средних, маленьких и больших групп, каждая из которых обладает собственными интересами. Поэтому сотни тысяч психологов, социологов и прочих профессионалов, обслуживающих телевидение, ежегодно занимаются массовым спросом, выясняя, какого рода передачи, темы, программы находят наиболее серьезный отклик у зрителя, старательно исследуют, какие «классы» зрителей существуют, какие появились за последние несколько лет, какие интересы у подросшего поколения. В этом, я думаю, основная причина такого невероятного разнообразия американского телевидения, когда многие могут найти собственную «нишу», собственный набор программ и проводить шесть часов в сутки перед экраном... Эта среднестатистическая цифра до сих пор искренне восхищает меня. На телевидении работают такие специалисты, которые не только занимаются изучением спроса и предложения, но и исследуют возможности распределения телевизионного времени в соответствии с возрастами и социальными группами, не будешь же показывать передачи одного и того же типа утром, днем и вечером. Работают и такие, которые соединяют программу с рекламой: очевидно, например, что во время детских передач не стоит рекламировать сто сортов пива, а во время политических дебатов — хрустеть новыми сортами кукурузных хлопьев... И как соединить два рекламных ролика вместе, чтобы один не «съел» другой? И чтобы оба запомнились? И чтобы не слишком нарушили течение основной передачи и не вызвали психологического отторжения у зрителя? И сколько раз можно показывать одну и ту же рекламу, пока она не успела надоесть?

Коммерческая основа телевидения, безусловно диктующая ему свои условия и правила игры, не является железобетонным панцирем, который стягивает его «ребра» и не дает дышать. Наоборот, находясь в условиях свободного, как и общество, рынка, телевидение и его спонсоры заинтересованы в гибкости, развитии и не могут существовать без учета тех или иных — возникших и возникающих — элементов, которые и на сегодня, и на завтра, и на послезавтра могут определять их жизнь. Более того, именно коммерческая основа телевидения не дает ее изготовителям возможности замереть на месте, эксплуатировать одни и те же темы, поднимать одни и те же вопросы.

Казалось бы, создавая бесконечные серии комедий, вестернов, драм с одними и теми же героями, телевизионщики страхуют себя от нововведений. Серии держатся на узнаваемости, на нанизывании подновленных сюжетов на привычные ситуации, так, чтобы зритель с легкостью мог войти в них. Но именно эти длинные серии, продолжающие свое существование на протяжении десятилетий, обнаруживают серьезные «системные» изменения: новую логику, необычный подход.

Американское телевидение в не меньшей степени зависит от зрителя, чем зритель от него. Влияние — взаимообразно. И это постоянное соотношение-связь, общая упряжка приводит к взаимному обогащению двух чутких систем: обе — меняются, обе — подвижны, обе — в процессе, и каждая мешает другой замедлиться или остановиться.

Между тем некоторые американские критики ставят как раз в вину американскому телевидению его некую «нестабильность», подразумевая под ней показ передач, в корне противоположных одна другой. В одной, к примеру, ратуют за семью, налаженные отношения, сформировавшийся быт, чадолюбие, в другой — рассказывается о безумном мире страстей, изменах, ревности, заброшенных и несчастных детях. Критики находят множество «зон», в которых телевизионный мир проявляет себя крайне противоречиво: брак и секс, власть и авторитет, конформизм и личная инициатива. Выработке определенного подхода, единственного мнения и главного авторитета мешает опять-таки коммерческая основа телевидения. Она противостоит созданию одной школы, одного пути, одного взгляда и выводит к спектру мнений, подходов, инициатив, чем гарантирует телевизионному миру и сложность, и разнообразие.

Разнообразие, как я уже сказала, одна из самых серьезных характеристик американского телевидения. Количественное разнообразие описать просто. Например, живя в Бостоне, а Бостон все-таки не столица мира Нью-Йорк,— я ежедневно выхожу на 20 программ, четыре из которых (ABS, CBS, NBC, PBS[1]) делаются для всей страны.

[1] PBS является учебной программой и поддерживается не столько рекламой, сколько благотворительными организациями и зрителями. Эта программа основное время тратит на передачи по изучению иностранных языков, передачи по физике и химии для детей, рассказы о жизни животных и путешествиях в экзотические страны... Взрослым, например, объясняют, как отремонтировать собственный дом, украсить лужайку, научиться выращивать цветы. Именно по этой программе в вечернее время показывают оперы и балеты со звездами мировой величины, демонстрируют лучшие фильмы как американского, так и европейского кино, проводят серьезные политические дискуссии и интервью...

При желании за вполне умеренную плату я могу купить себе несколько программ из 27-кабельного телевидения, по которому рекламу не показывают совсем. Три или четыре канала крутят фильмы двадцать четыре часа в сутки один за другим. Есть канал только для американских фильмов (movie channel), есть — для европейских и американских (Bravo)... Есть программа, по которой показывают детские фильмы (Disney channel), еще одна специализируется на спорте, другая посвящена наукам, четвертая — исключительно изобразительному искусству, пятая — показу эротических фильмов и фильмов ужасов. Если вы начнете смотреть телевизор утром и, переключаясь с канала на канал, закончите вечером, у вас есть шанс не увидеть однотипных передач, хотя бы с точки зрения жанрового разнообразия. Но количество здесь — не единственный параметр. Особенно в ситуации, когда телевизор вытесняет другие средства информации, как это и происходит в сегодняшней Америке. Дети все меньше и меньше читают, а взрослые предпочитают просмотреть последние известия за завтраком или за ужином по телевизору, нежели рыться в газетах и журналах. В средней американской семье есть как минимум два телевизора, чтобы, не дай бог, дети не пропустили то, что хотят смотреть они, а взрослые то, что хотят они. Я могу себе представить американский быт без электрических открывалок для консервов, даже, в конце концов, без посудомоечных машин, но ни в коем случае — без телевизора. Первый — огромных размеров — как бы составляет центр дома, к нему приспосабливается вся остальная жизнь. Второй — поменьше — может быть в детской, в спальне, даже в ванной. Перед телевизором едят, с телевизором принимают гостей, с телевизором укладывают детей спать, превращают его в няньку для ребенка, и пока тот завороженно смотрит на экран, родители в состоянии куда-нибудь не спеша сходить.

Телевидение становится для многих чуть ли не единственным источником информации, единственным контактом с миром, что существенно меняет требования к разнообразию. В американском обществе именно телевидение наиболее активно формирует поведенческие представления и нормы. Особенно это верно для детей, которые много времени проводят перед экраном, и мало с родителями: общество ориентировано на некую «независимость» существования. Представления о том, что и как взрослые делают, о чем думают, приходят к детям из фильмов, телевизионных серий, тех же комедий, драм, вестернов. Поскольку передачи эти прежде всего развлекательны и склонны к схематизации, рассмотрению внешних конфликтов, к созданию однозначных мотиваций, то «каша», на которой вырастает новое поколение, не может пойти впрок. Телевидение, являясь преобладающим, а то и единственным «источником», к которому припадают молодые, ведет к примитивизации и их восприятия, и их способов выражения.

Безусловно, вы найдете в Америке и людей, которые почти не смотрят телевизор, с презрением отзываются о рекламе, о длинноногих белозубых блондинках, которые заселили все телевизионные серии, в которых по-прежнему любовь рифмуется с кровью, а прозорливые сыщики прочитывают наперед все мысли слабоумных преступников. Я встречала таких, особенно в университетской среде. Это обычно они навешивают на свои телевизоры специальные замки, чтобы регулировать время, которое их дети проводят перед «голубым экраном», пытаясь подсунуть им вместо этого книгу или свозить на какое-нибудь спортивное мероприятие. И все-таки их процент, я думаю, невелик.

Однако как бы то ни было в современной жизни телевидение становится не только одним из доступнейших способов развлечения, но и серьезным источником информации и образования.

Последние известия, длящиеся от 30 минут до часа, показывают шесть раз в день по всем основным каналам. Они состоят из коротких сообщений о главных событиях дня в мире и в стране. Наиболее важные подкрепляются интервью, взятыми на местах. Когда случилось землетрясение в Армении, а потом в Сан-Франциско, последние новости были посвящены только им. Рассказы очевидцев, интервью с учеными, призывы о помощи создали реальное ощущение страшного горя. События в Китае освещались целыми группами тележурналистов, которые часто с опасностью для жизни снимали свою кинохронику. У меня до сих пор перед глазами китайский студент, который увертываясь от танка, залезает на него, пользуясь неповоротливостью машины. Событием века стало разрушение берлинской стены. Последние известия комментировали происходящее и показывали плачущих от радости людей, топчущих стену, разбирающих ее на куски. Местные же новости, в основном перечислительные, апеллируют к небольшим группам американского населения. Опять чего-то требуют учителя, опять выступают против абортов, опять преследуют дам в шубах, протестуя против уничтожения животных...

Серьезное обсуждение политических и экономических проблем происходит в специальных передачах, которые ведутся различными политическими комментаторами. Наиболее популярной является ночная программа Тедда Коппеля, который обычно приглашает двух или трех представителей, придерживающихся совершенно разных точек зрения по одному и тому же вопросу. Профессионально лавируя между представителями, скажем, арабской и израильской общественности, ему иногда удается достичь цели: за эмоциями, руганью, криками, подчеркнутой вежливостью возникает хотя бы на секунды реальность истины.

По статистике 58 процентов американского населения доверяют телевизионным новостям, некоторая часть остается просто равнодушна. Скептиков хотя и меньше, но их голоса вполне слышны. Они обвиняют телевидение во всех смертных грехах. Вот основные: тенденциозность показа событий; сговор между основными станциями, которые заранее просеивают происходящее и по всем программам показывают одно и то же, причем с одинаковыми комментариями; телевизионные программы ориентируются на низкий образовательный уровень зрителей, и поэтому язык их упрощен, способ подачи, трактовки, комментариев примитивен; новости грешат ошибками, ложной статистикой, перепутанными фактами. Но и это еще не все. Существует куда более серьезная претензия, высказываемая как критиками, так и зрителями.

Телевидение, будучи одним из самых широких средств массовой информации, стремится к полному умиротворению своей аудитории, притуплению аналитической, теоретической, духовной деятельности. Один из бывших президентов корпорации новостей ABS как-то заявил, что ежедневно, включая телевизор, чтобы посмотреть последние известия, телезритель задается одним и тем же вопросом: «Все ли спокойно в мире, и нахожусь ли я в безопасности?» Последние известия отвечают, должны отвечать на этот вопрос так: «Да, сегодняшний покой нарушен некоторыми неприятными событиями. Их надо обсудить и понять. И это мы с удовольствием сейчас с вами и сделаем. Но в целом не о чем беспокоиться. Есть кому подумать о вас, о вашей безопасности, о вашей жизни, о ваших делах...» Один из критиков назвал такой подход в использовании средств массовой информации «мнимогероическим» и напрямую связал его с мифологическим сознанием, которое не появилось в американском обществе само по себе. Телевидение, вроде бы не скрывая от вас горькой правды о том, что мир — не самое идиллическое место, всеми силами пытается успокоить ваше сознание: супермены и супервумены придут на помощь к вам тогда, когда это будет надо. Главное — ни о чем не беспокоиться. Телевидение подводит вас, в сущности, к одной из самых невероятных легенд о том, что кто-то за вас все сделает, все поймет, а заодно и все переживет. (Модель, как видите, повторяется: она та же, что и в рекламах о волшебных моющих средствах: рук не прикладываете, а дом убирается.) Отсюда понятна популярность комедий, которые в самой привлекательной форме упорно напоминают вам, что многим можно пренебречь. Главное — покой и освежающий смех.

Кстати, венцом развлекательного жанра является ситуационная комедия. Всегда дурацкая, всегда ни о чем, но невероятно смешная. Каждая вторая фраза вызывает гомерический хохот. Хотя все устроено чрезвычайно просто, роли-маски распределены заранее: дурак, умник, недотепа, наивный добряк и так далее. Удивительно естественная игра американских актеров делает самые примитивные комедии вполне удобоваримым зрелищем, которое отвлекает от повседневности, как бы говоря,— а, все это чепуха, стоит ли придавать значение вашим сегодняшним огорчениям. Устали — посмейтесь. Поругались — посмейтесь. Нелады на работе — посмейтесь, и все пройдет. Не случайно комедии показывают в самое «смотрибельное» время — с 6 до 7 вечера, когда, вернувшись с работы, с тарелкой перед телевизором вы отойдете от обыденного и окажетесь в простом, таком милом и уютном мире. Он перед вами как на ладони. Все ходы понятны. Мотивировки разгаданы. Владение ситуацией полное. Это ободряет, создает ощущение разрешаемости, а то и разрешенности всех проблем. Комедии, в которых нет никаких сомнений, где черное, где белое, лишенные серьезных художественных достоинств, все-таки несут в себе одно качество, которому нет цены: а именно доброжелательность. А с ней приходит и способность улыбаться, готовность к смеху, к поддержке. Телевизионщики используют эту предрасположенность к смеху. Быть может, не всегда удачно, в чем-то шаблонно, примитивно. Но представить себе американское телевидение без комедии нельзя. Это — его национальная характеристика.

Конечно, тихий покой — еще не все. И если вы хотите страстей, невероятного напряжения эмоций — то вот они, сколько хотите: мелодрамы, детективы, фильмы ужасов. И главное — вы в безопасности, у себя дома, и что бы ни происходило на экране — оно только слегка касается вас. Убаюкивающий, успокаивающий тон, желание изо всех сил ублажить, ввести в сладостную дремоту, притупить чувства, подменить понятия, минимизировать аналитичность воспринимаются скептиками как самый серьезный и губительный недостаток американского телевидения в целом и последних известий в частности. Потери не только эстетические, когда телевизионные программы начинают штамповаться, как автомобили на конвейере, но воспитательные, образовательные, моральные и духовные.

Программы новостей составляют как бы «узловые» моменты телевизионных суток. Все остальные передачи располагаются вокруг них. В среднем за день показывают два-три больших спортивных соревнования, около двадцати художественных фильмов. Многосерийные комедии, драмы, вестерны. Для детей — мультфильмы, сказки, спектакли, по учебной программе общеобразовательные передачи, а вечером — оперы... или современный американский балет. Часть времени уходит на детективы, «страшные» фильмы. До сих пор поздним вечером крутят Хичкока. Серьезная часть американского телевизионного дня расходуется на развлекательные игры. Их множество. Наиболее известные — «Игра для молодоженов», «Семейная вражда», «Встречи-свидания». «Игра для молодоженов», к примеру, устроена так. В студию приглашаются четыре недавно поженившиеся пары. Постоянный ведущий, сыплющий шутками, как горохом, представляет их и объясняет условия игры. Сначала жены покидают зал, и мужьям задают несколько вопросов. Потом жены возвращаются к своим мужьям, и им задают те же самые вопросы. Если ответы совпадают, они получают за это заработанные очки. Потом та же процедура повторяется с мужьями. Выигрывают, естественно, те, кто набирает большее количество очков. Победителей ждет приз — поездка на Гавайи, телевизор, туристическое снаряжение... Американцы не просто обожают развлекаться, а довели это умение до высокого искусства. В течение 20 минут, которые длится эта игра, они получают удовольствие от всего: оттого, что оказались на студии, что их показывают по телевизору, что они хорошо выглядят... Они успевают вволю посмеяться, порадоваться, перезнакомиться друг с другом, от души отдаться вопросам ведущего. Они могут быть простыми и конкретными: куда выходят окна вашей кухни, какую обувь предпочитает ваша жена. Могут касаться романтических отношений и воспоминаний, взаимоотношений с родителями. Неожиданные вопросы, смешные сами по себе, провоцируют самые неожиданные ответы, и когда они совпадают, выигравшие бурно реагируют: хлопают в ладоши, целуются, обнимаются, кричат петухом. А когда ответы не совпадают, у вас перед глазами могут разыгрываться или настоящие мелодрамы,

или комедии. Впрочем, я никогда не замечала особенного разочарования у тех, кто проиграл. Они всегда покидают зал с радостными улыбками и чудесным настроением — ведь им удалось так прекрасно повеселиться, так волшебно провести время. С таким же азартом американцы разгадывают кроссворды и играют в викторины, и все это на телевидении, которое постоянно призывает вас стать участниками любой из этих программ. А уж какой уровень игры вы выберете — зависит от вас. Пожалуйста, есть игра, в которой надо угадывать цены на товары, но есть и другая, в которой с бешеной скоростью задаются вопросы по истории, экономике, астрономии, политике, искусству. Известно, что к ней готовятся годами.

Передачи, в которых образовательное превалирует, обычно показывают по учебному каналу (PBS). Но именно сейчас подход к образовательным передачам, как, впрочем, и подход к самому образованию — школьному, университетскому — широко обсуждается и серьезно критикуется различными группами американского общества... и все по тому же телевидению. Происходит это в talkshows, широких дискуссиях. Именно в talkshows, как мне кажется, три основные функции телевидения — развлекательная, образовательная и информационная — сливаются, образуя совершенно особую телевизионную форму. Главное условие дискуссий заключается в том, что нет проблемы или вопроса, который нельзя было бы обсуждать, как, впрочем, нет и области жизни, о которой было бы непозволительно говорить. Такой подход дает абсолютно неограниченное количество тем для разговоров, и часто они совершенно не равноценны. С одной стороны, это проблемы сегодняшнего образования, женский алкоголизм, проституция, сложности существования родителей и детей-подростков, влияние фильмов ужасов на психику детей, жизненные ситуации тех, кто попал в тяжелые аварии, кто был изнасилован... С другой — обсуждение мод, сексуальных темпераментов, мужских и женских измен, когда в зал, к примеру, с ведома жены приглашается любовница, и они устраивают жаркую словесную потасовку на многомиллионную аудиторию...

На сцене сидят участники дискуссии, в зале — зрители. Стать гостем передачи может любой желающий. Сидящие в аудитории задают вопросы, обращаясь к тому или иному участнику дискуссии, спрашивают совета, выражают недоумение или поддержку... Дирижирует всем этим ведущий тележурналист, который с микрофоном в руках переходит от сцены в зал, из зала на сцену. Наиболее популярные — Донахью, Салли Джесси Рафаэль, Джералдо, Винфри. По тому, как разворачивается передача, она кажется абсолютно импровизационной. Обстановка до предела раскованная.

Вот одна из программ, которую ведет Рафаэль. Тема — женский алкоголизм в Америке. Тема — больная. Ее обсуждают в прессе, но прочесть в газете высказывания специалистов — это одно, другое — собственными ушами услышать подлинные истории. Реальность происходящего — одно из серьезных преимуществ таких дискуссий: что бы вы ни обсуждали — все эти события имеют место быть, а значит, могут коснуться и вас.

На сцене женщины, вылечившиеся от своей болезни, они не без душевных усилий рассказывают о своем прошлом. Их сегодняшний успех не был простым. Ни одна из них не смогла сделать это самостоятельно: все прибегли к помощи специальных организаций, госпиталей, врачей, которые в течение нескольких лет проводили с ними курсы лечения... Названия этих организаций, имена врачей, различные методы лечения предлагаются зрителям, которые могут получить самую полную информацию.

В каком-то смысле — это была одна из самых ординарных передач Рафаэль. На ней не возникло жарких дискуссий, не было враждующих сторон, не было сенсаций. Все с самого начала соглашались, что алкоголизм — страшное зло. Но цель передачи не только образовательная и информационная. Куда важнее наглядно продемонстрировать, что от алкоголизма можно вылечиться — надо только сделать над собой усилие.

Назидание ли это? Без всякого сомнения. Приглашая на подобные обсуждения бывших проституток, бывших алкоголиков, бывших курильщиков гашиша, постоянно подчеркивают старую истину: человек сам творец своего счастья, и от его активности, воли, желания полностью зависит судьба. Как ни прост этот вывод, от банальности и поверхностности его спасает широкий круг обсуждаемых вопросов, удивительная искренность и заинтересованность и участников, и аудитории, высокий профессионализм ведущих. Более того, будучи идеальной телевизионной формой, токшоуз в состоянии наполнить расхожие мифы реальным содержанием, определенным образом возбуждая сознание, работу мысли, меняя перспективу обзора и самоощущения. Увеличивающееся число таких живых телевизионных форм, где на глазах рождается мнение, идея, концепция,— дает основания предполагать, что диспропорция между чисто развлекательной и информационной, образовательной функциями телевидения преодолевается. Является ли это на сегодня серьезным устремлением американского телевидения, сказать трудно. Но естественным кажется понимание, что установка на разнообразие, которое достигается только невероятным количеством передач,— не состоятельна. У всякой бесконечности есть предел. Разнообразие, которое сегодня с первого взгляда может поразить,— в конечном счете сводится к жанровому различию, которое внутри себя не только не многовариантно, а опустошающе ограничено: увидев несколько комедий или мелодрам — вы без труда можете предсказать, что произойдет в остальных ста... Безусловно, американское телевидение, как и всякая большая система,— инерционно. Но с другой стороны, в нем самом существуют механизмы, которые защищают его от одряхления, поддерживают его мобильность и инициативу, заставляют не только лепить мир по своему подобию, но и улавливать его сигналы, его крики и шепоты. Конечно, нелепо было бы утверждать, что развлекательное — окончательно отомрет. Да это и не нужно: здесь есть и свои вершины, и свои достижения. И разговор сейчас о другом, о том, что, судя по всему, две другие составляющие телевидения — информационная и образовательная — претендуют сегодня на серьезный качественный скачок. Но именно все три вместе и создают такой необычный феномен: американское телевидение для всех.

Бостон. 1990

В. Познер

Человек — массовый успех[1]

Интервью ведет В. Фляркóвский

Владислав Фляркóвский. Вы принадлежите двум культурам и уверенно чувствуете себя как в Америке, так и в Советском Союзе. Но не переживаете ли вы при этом определенную раздвоенность? Ведь многие культурные, общественные ценности, нормы и навыки жизни в Америке и здесь, у нас, резко отличаются друг от друга?

Владимир Познер. Когда человек живет на стыке двух культур — это еще не свидетельствует о раздвоенности в нем самом. Можно воспомнить, не проводя, разумеется, прямых параллелей, о Набокове. Он заговорил по-английски раньше, чем по-русски. Я читал «Бледный огонь» — роман, написанный им по-английски. По-русски он так никогда бы не написал. Это особое мастерство, жонглирование словом, специфически английский языковой фейерверк. В то же время Набоков — крупный русский писатель.

Как человек культуры, он, как мне кажется, не ощущал какой-либо драматической раздвоенности. Ведь культуры сами по себе не противостоят одна другой.

В. Фляркóвский. Но Набокову в каком-то смысле было легче. Он обращался прежде всего к ценителям литературного слога, к аудитории, которая — будь то в Америке или в России — имеет некие общие художественные критерии и всегда способна принять, скажем, безупречное чувство языка как непреходящую культурную ценность. Вы же имеете дело с массовой аудиторией, которая реагирует на уровне глобальных коллективных привычек, то есть на уровне, где специфические различия проявляются особенно остро, а подчас и драматически, где сходство и несходство приобретают самодовлеющий, консервативный характер. Как с этой точки зрения вы могли бы оценить американскую и советскую массовые аудитории?

В. Познер. Когда встречаются два американца и один спрашивает другого: «Как дела?» — неизбежно следует ответ, сопровождаемый широчайшей на все тридцать два безупречных зуба улыбкой: «Файн! Прекрасно!» При этом на самом деле все может быть совсем не прекрасно. Наблюдая за этим, советский и в особенности русский человек может сказать: «Американцы, конечно, лицемеры». Он ведь исходит из своего опыта.

А в Америке общество основано на чрезвычайной конкурентности, и проигравшего там не любят, к нему нет сострадания. Там надо постоянно быть в форме,— отсюда, кстати, культ здоровья, молодости и сверкающих белых зубов. Если у тебя что-то не так, с тобой надо возиться... Кому охота? То же в массовом искусстве: больше оптимизма — и порядок.

В. Фляркóвский. У нас ведь тоже всегда пеклись об оптимизме, вот только результат вышел обратный.

В. Познер. Это другое. Это не по жизни. А по жизни встречаются двое русских: «Как дела?» — «Нормально». И это в лучшем случае — «нормально». Если я вдруг отвечу: «Хорошо»,— на меня посмотрят как на сумасшедшего. Почему? Во-первых, не надо вызывать зависть: почему это тебе хорошо, а мне не очень? И во-вторых, не надо дразнить гусей — слишком много говорить о том, что тебе хорошо. Ведь счастье может в одну ночь обернуться кучей неприятностей. Вот это уже психология другой страны, факт ее культуры, иного исторического опыта.

Соответственно, американцы, обнаруживая, что здесь не улыбаются каждые две секунды и не орут, что все «файн», думают: да-а, какие же они, русские, видно, угнетенные, несчастные люди. Так в массовом восприятии возникает недопонимание друг друга, а может возникнуть и неприязнь. Абсолютизируя собственный опыт, люди получают неточный результат.

Это происходит и на самом высоком уровне. Я вас уверяю, что Горбачев, слушая то, что говорит Буш, понимает это не так, как Буш говорит. И наоборот. Как бы переводчик ни старался. Это неизбежные и, кстати, очень опасные вещи.

В. Фляркóвский. Ну, а когда американец говорит: «О, это массовая культура», какой смысл он вкладывает в это понятие? Отличается ли его представление о массовой культуре от нашего устойчивого негативного отношения к масскульту, которым до недавнего времени принято было пугать детей?

В. Познер. Я думаю, что негативное отношение к понятию «массовая культура» проявляют главным образом представители интеллигенции и интеллектуалы. Они говорят о ней даже не то чтобы с осуждением, а с некоторой брезгливостью. Надо иметь в виду, что статус элитарной культуры в США несколько иной, нежели в СССР. Существование элитарной культуры поддерживается там вполне определенными экономическими факторами. Она формируется, помимо всего прочего, кошельком. Если вы пойдете на оперу, ска-

[1] По данным социологического исследования Гостелерадио СССР, Владимир Познер признан самым популярным телеведущим 1989 года.

жем, в «Метрополитен опера» или на концерт в «Рэдио-сити-мюзик-холл» или даже на хороший мюзикл на Бродвей (ведь это тоже настоящее искусство), то меньше сорока-пятидесяти долларов за билет вы там не оставите. Это означает, что сразу отсекается значительная часть населения, и заметьте — не потому, что у них нет этих денег, а потому, что им просто в голову не придет потратить такую сумму на театр. Уровень элитарной культуры в Америке — скажем, большое количество первоклассных симфонических оркестров — поддерживается благодаря тому, что высокая культура дорого стоит. На концерты ходят в смокингах, а женщины демонстрируют открытые вечерние туалеты, драгоценности и меха.

Когда я, девятнадцатилетний, приехал в Советский Союз и пошел в Большой театр — там были самые что ни на есть простые на вид люди. Мы попытались добиться того, чтобы так называемое высокое искусство стало достоянием народа. В принципе это правильно, но мы, как всегда, перегнули палку. Искусство должно было, видимо, стать доступным народу, но для этого необходимо поднять уровень восприятия народа, внушить ему уважение, если угодно, благоговейное отношение к искусству, а не такое, при котором человек исходит из соображения, что искусство должно быть понятно народу, и раз я лично чего-то не понимаю, значит это не искусство.

В. Фляpковский. Можно сказать, что у нас нарушился естественный баланс между массовой и элитарной культурой. В результате одиозными стали и массовая, и элитарная. В почете только политическое искусство.

Один американский коллега недавно сказал: «До чего же грозно называется у вас редакция на телевидении — «пропаганды»[2]. «Почему?» — спрашиваю. «Да ведь, кажется, только в вашем языке это слово имеет позитивный смысл».

[1] Тотальная политизация, по-моему, способствовала и тому, что исчезли ясные для всех представления о профессионализме, был утрачен престиж высокого мастерства.

В. Познер. У нас главным стала идеология, у них — деньги. Лидеры массовой культуры США, ну, скажем, Майкл Джексон — знаменитее некуда — мультимиллионеры и зарабатывают, конечно, больше, чем звезды элитарного искусства, ну, скажем, Леонард Бернстайн. Правда, престиж второго в общем-то все равно выше, чем престиж первого.

В. Фляpковский. Это осознается всем обществом?

В. Познер. Пожалуй. И такой человек как, скажем, Леонард Бернстайн, хоть и не так богат, но он не станет ронять свой престиж, участвуя в чем-то сомнительном ради денег.

В. Фляpковский. Ну, а как же Джек Николсон, крупный мастер, который снялся и в «Кукушке» — подлинном шедевре, и в «Бэтмене», который принес ему, кажется, 60 миллионов?

В. Познер. Тут все не так очевидно. Роль Джокера была для Николсона необыкновенно привлекательной, он мечтал сыграть этого американского сверхзлодея. Вот и сыграл, что до бешеных денег, то они были следствием, а не причиной. Просто было выпущено огромное количество масок, курток, кружек, ручек — ну чего хотите — с символикой этого фильма. Популярной даже стала стрижка с изображением на затылке контура летучей мыши. Успех фильма был колоссальным, а агент Николсона добился определенных условий контракта, согласно которым артист должен был получить не только за исполнение роли, но и определенный процент от реализации символики. Вот на всем этом он и заработал шестьдесят миллионов.

В. Фляpковский. Значит, все-таки доллары — это не главный ориентир в сфере настоящей культуры. Но только ли мастерством определяется престиж? Почему, например, лучшие советские фильмы в Америке не котируются?

В. Познер. Прежде всего потому, что они иностранные. Приведу типичнейший пример. Французы сделали фильм — тонкий, с характерным французским юмором — «Трое мужчин и младенец в люльке». Трем парням подбросили ребеночка. Они такие гуляки, красавцы, а тут вдруг... Фильм этот во Франции прошел на «ура» и оказался в Америке. Там он тоже пользовался громадным успехом (для иностранного фильма). Что это означает? Что американцы купили на него право, заказали своим сценаристам написать новый сценарий на эту тему, с другими диалогами, с собственными актерами, с типично американскими шутками. И чтобы было это по-английски, и зрителям не надо было читать какие-то субтитры. И вот этот-то фильм прошел потрясающе по Америке. Вот вам что такое Соединенные Штаты.

В. Фляpковский. А как же наш фильм «Москва слезам не верит» получил «Оскара»? Его ведь, насколько мне известно, не переделывали.

В. Познер. Его не переделывали. Но он шел по разряду «лучший иностранный», а это означает, что в Америке его смотрят два с половиной человека...

Кстати, фильм В. Меньшова понравился в США тем, что был очень похож на голливудский: там была любовь, постель, мелодрама и, наконец, хэппи энд. Но, главное,— зло наказано физически: Баталов с его приятелем отделывают молодых хулиганов, как бог черепаху. Вот и все. Чем ближе к американской модели, тем лучше.

Советские фильмы, с точки зрения американцев, многословны, затянуты, с недостаточно закрученным сюжетом, с избытком размышлений. Но это все во-вторых. Главный их недостаток тот, что они иностранные!

В. Фляpковский. Это типично для американской массовой аудитории — «сверхпатриотизм»?

В. Познер. Безусловно.

В. Фляpковский. А вот американец, приверженный элитарной культуре, он, условно говоря, тоже потребует переделать иностранный фильм на американский лад?

В. Познер. Нет. У этого, напротив, чаще всего присутствует чувство неполноценности. Он понимает, что на самом-то деле американская культура проигрывает в сравнении с европейской.

В. Фляpковский. Ну а мы как соотносимся с внешним миром?

[2] Редакция пропаганды ныне переименована в общественно-политическую редакцию.— Прим. авт.

В. Познер. Парадоксально. С одной стороны, убежденность в своей исключительности. Безумная спесь. «Умом Россию не понять, аршином общим не измерить: у ней особенная стать — в Россию можно только *верить*». Но, скажите, пожалуйста, а Египет, предположим, умом понять? Убежденность в особом пути России: «Москва — это третий Рим, а четвертому — не бывать». А назвать всех иностранцев немцами?.. Всех, кто не говорит по-русски, объявить ни много, ни мало немцами. Пусть они живут отдельно в Немецкой слободе. Это ведь не Советская власть придумала иностранцев отдельно селить, понимаете? Всегда было некое изоляционистское превосходство. А с другой стороны, все иностранное, особенно американское,— уже автоматически замечательно. И еще я нигде не видел интеллигенции, которая с таким удовольствием поносила бы собственную страну. Ничего-таки мы, русские, конечно, не умеем, и в любом деле у нас пакость и дрянь. Чуть ли не с удовольствием себя клеймим, понимаете? Просто потирая руки. Что это — защитная реакция против чего-то или выражение той самой неполноценности, которая каким-то образом десятилетиями (а может, столетиями) насаждалась в людях?

Советскому человеку даже трудно поверить в искренность американского патриотизма. Но американцы очень искренний и естественный народ, тонко чувствующий фальшь. Им, в свою очередь, трудно понять, что такое псевдопатриотизм, к которому мы очень часто оказываемся склонны.

Впрочем, искренность — это то, что принимается хорошо во всякой аудитории и ценится выше всего. Когда я впервые оказался против Донахью, великого мастера, который двадцать пять лет пять дней в неделю ведет свою часовую передачу, я смотрел, как он держит микрофон — то к щеке прижмет его кокетливым жестом, то кому-нибудь его перекинет. Вот бы мне что-то такое придумать. Но потом понял — это его жесты, а у меня должны быть свои, идущие от моего естества. На телевидении ни за что не спрячешься. Надо быть абсолютно открытым в своем поведении и, конечно, в своих взглядах. Я никогда не стесняюсь говорить, что думаю. Люди на это прекрасно реагируют.

В. Флярковский. И все-таки ко всякой аудитории свой ключ?

В. Познер. Разумеется. Всегда надо почувствовать, с кем ты разговариваешь, какое у людей настроение. Это как музыкальный слух — тут нет рецептуры. Просто автоматически приспосабливаешь свой способ общения к реальной ситуации.

В. Флярковский. Американская, советская, элитарная, массовая аудитория — вам все подвластно?

В. Познер. Во всяком случае, я чувствую себя одинаково уютно или не уютно в любой из этих аудиторий. Просто происходит внутреннее переключение — вот и все. Конечно, это не даром далось. Бывало очень тяжело, особенно в прошлые годы. Но в итоге я стал богаче...

В. Флярковский. Фильм Абдрашитова вы воспринимаете как советский интеллектуал, а фильм «Бэтмен» как американский массовый зритель?

В. Познер. Именно так. Только я вообще не вижу непреодолимой грани между высоким и общедоступным. Пускай мне кто-нибудь докажет, что, условно говоря, Владимир Высоцкий — это не то же самое, что Владимир Горовиц с точки зрения ценностей культуры. Только снобы могут это утверждать. Одно другому не противоречит, это две стороны одной медали — человеческого духа. Зачем массовое с элитарным сталкивать?

В. Флярковский. Но вы-то сами деятелем какой культуры себя считаете?

В. Познер. Да массовой, конечно. Во всяком случае, я не из тех, кто, занимаясь ею, делает вид, что не имеет к ней никакого отношения.

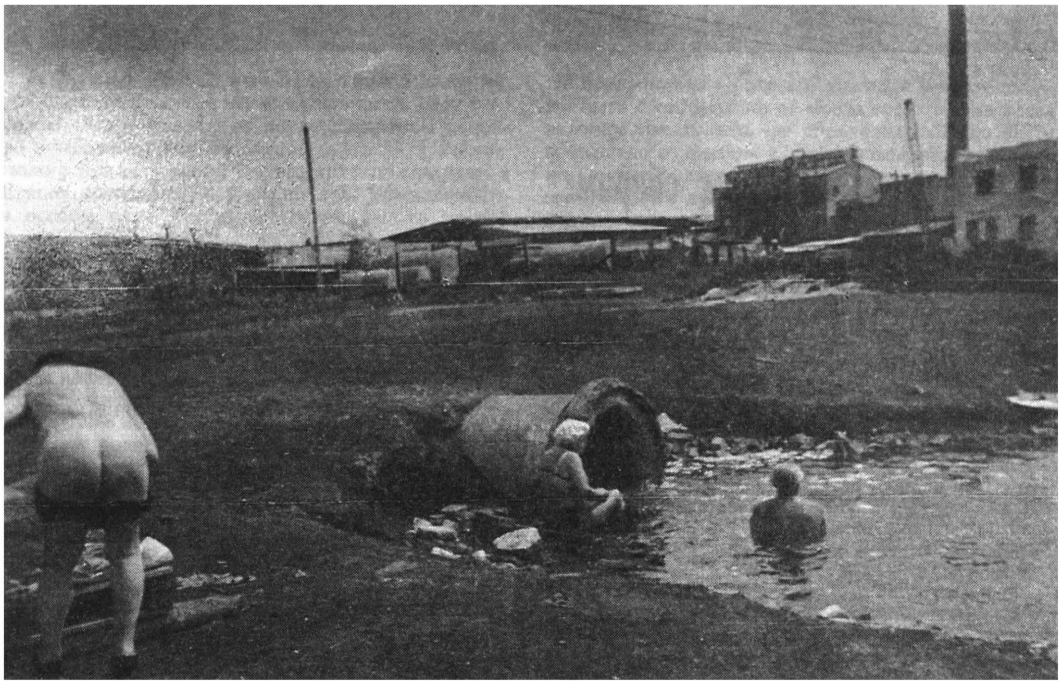
Чемпионы по кассовым сборам

По данным «Вэрайети», 1990, 21 февраля

1. **«Е. Т.— Инопланетянин»** ("E. T. The Extra-Terrestrial"), реж. С. Спилберг. *1982*, 228 618 939 долларов.
2. **«Звездные войны»** ("Star Wars"), реж. Дж. Лукас. *1977*, 193 500 000 долларов.
3. **«Возвращение Джидая»** ("Return Of The Jedi"), реж. Р. Марканд. *1983*, 168 002 414 долларов.
4. **«Бэтмен»** ("Batman")*, реж. Т. Бертон. *1989*, 150 500 000 долларов.
5. **«Империя наносит ответный удар»** ("The Empire Strikes Back"), реж. И. Кершнер. *1980*, 141 600 000 долларов.
6. **«Истребители привидений»** ("Ghostbusters"), реж. А. Рейтмен. *1984*, 130 211 324 долларов.
7. **«Челюсти»** ("Jaws"), реж. С. Спилберг. *1975*, 129 549 325 долларов.
8. **«Искатели потерянного ковчега»** ("Raiders Of The Lost Ark"), реж. С. Спилберг. *1981*, 115 598 000 долларов.
9. **«Индиана Джонс и последний крестовый поход»** ("Indiana Jones and The Last Crusade")*, реж. С. Спилберг. *1989*, 115 500 000 долларов.
10. **«Индиана Джонс и Храм судьбы»** ("Indiana Jones And The Temple of Doom"), реж. С. Спилберг. *1984*, 109 000 000 долларов.
11. **«Полицейский из Беверли-Хиллз»** ("Beverly Hills Cop"), реж. М. Брест. *1984*, 108 000 000 долларов.
12. **«Назад, в будущее»** ("Back To The Future"), реж. Р. Земекис. *1985*, 104 408 738 долларов.
13. **«Бриолин»** ("Grease"), реж. Р. Клейзер. *1978*. 96 300 000 долларов.
14. **«Тутси»** ("Tootsie"), реж. С. Поллак. *1982*. 96 292 736 долларов.
15. **«Изгоняющий дьявола»** ("The Exorsist"), ред. У. Фридкин. *1973*. 89 000 000 долларов.
16. **«Крестный отец»** ("The Godfather"), реж. Ф. Ф. Коппола. *1972*. 86 275 000 долларов.
17. **«Человек дождя»** ("Rain Man")*, реж. Б. Левинсон. *1988*. 86 000 000 долларов.
18. **«Супермен»** ("Superman"), реж. Р. Доннер. *1978*, 82 000 000 долларов.
19. **«Близкие контакты третьей степени»** ("Close Encouners Of The Third Kind"), реж. С. Спилберг. *1977/1980*, 82 750 000 долларов.
20. **«Трое мужчин и младенец»** ("Three Men And A Baby"), реж. Л. Нимой. *1987*. 81 313 000 долларов.

---

* Итоги кассовых сборов условны в связи с недавним выходом этих картин на кинорынок.



В Большом театре случайно сделано скандального характера открытие, не лишенное и пикантности.
В бывшей министерской ложе бель-этажа имеется собственное маленькое фойе и даже уборная с мраморным умывальником.
В коридорчике, соединяющем фойе ложи с уборной, обнаружена в стене потайная дверца, запирающаяся на ключ.
Открыв дверцу, можно увидеть решетку, а за решеткой... раздевающихся в своей уборной артисток балета.
Со стороны балетной уборной потайное окошко имело вид самой безобидной отдушины, и артистки никогда не подозревали, что их уборная сообщается с министерской ложей посредством окошка, проделанного в стене и служившего для каких-то тайных целей.
Возбуждение в балетной труппе по поводу сделанного «открытия» царит большое.
Л. Собинов задался целью выяснить лицо, у которого постоянно хранился ключ от окошка.

«Новости сезона», № 3401, 1917, май.

Автоисследование

Виктор Ерофеев

Эротической литературы не существует

— Сейчас в нашей литературе впервые за 70 лет стала возможной так называемая эротическая тема. Ваш роман «Русская красавица», судя по всему, будет проходить именно по этому разряду. Запретный плод, да еще такой многолетней выдержки, в любом варианте и в любом обличье сладок. А как вы относитесь к неизбежному для вашего романа восприятию его, как эротического?

— Поскольку до сих пор эротика была запретной темой, то завихрений вокруг нее, естественно, больше, чем вокруг других тем. Но это не просто запретная тема, перед ней часто человек беспомощен, он обнажается здесь, как нигде, он плохо владеет собой. Эротика — это игра с человеческим подсознанием. А наши люди, неискушенные, сексуально невоспитанные, одни яростно нападают, все это их шокирует, раздражает, другие приходят в трепет. Но для меня в этом плане любая реакция — и положительная и отрицательная — неважна, потому что я пишу не об эротике. Эротика в литературе для меня значима и любопытна только как метафора, все остальное мне, в общем, мало интересно. Вот, например, набоковская эротическая метафора очень сильна, потому что на самом деле речь идет о другом. В «Лолите» через запретную любовь Набоков нашел очень емкую формулу своего собственного эстетического мировосприятия, самовыражения. В «Русской красавице» я тоже пытался отразить какие-то свои размышления о мире, которые вложил в этот роман, поскольку считаю, что пора говорить об экзистенциальном измерении жизни, а не только о социальном.

Вообще, если серьезно, эротической литературы не существует. Это миф. Как не существует деревенской литературы, католической литературы. Просто есть литература (или нету) с католической темой, с производственной... Литература есть преображение слова. Если этого со словом не происходит, то какую бы вы тему ни затрагивали — тему власти русского императора, или советского диктатора, или тему эротики, ничего не будет. А сила преображения слова зависит от его первоначального сжатия. Поэтому вот эти тексты, что Комарова, что Арцыбашева, оставляют меня равнодушным. Я против такого слова, которое можно использовать, как инструмент описания. Слово — не серп и не отбойный молоток, оно существует само по себе в невероятной многозначности и каждое умирание смысла в слове — это огромная травма, а уж однозначное слово — просто калека. Сначала слово, а потом может быть все что угодно. Вот Достоевский имел отношение к слову через страсть. Еще Бахтин за ним заметил — нарушение закона времени. Действие все время бешено крутится. И отсюда и срывы какие-то, и потери. Но это хорошая теплица для выращивания слова, потому что для того, чтобы что-то случилось, надо что-то сбить, как сорняк. Правда, у Достоевского слово, конечно, хуже, чем у Гоголя. У Гоголя слово как ни повернется, все удача.

Но все это так далеко от эротики. Честно говоря, меня эта тема все меньше и меньше занимает, хотя, конечно, сама по себе она достойна специального исследования, но коль скоро у нас разговор не о методологии, а моем личном отношении к так называемой эротической литературе, то прошу освободить мой роман от этикетки «эротический». Надеюсь, вы понимаете, что не из пуристских соображений — я допускаю полную свободу в этой сфере. Эротика такая же законная тема, как и любая другая. Но это не значит, что на ней можно спекулировать для того, чтобы войти в литературу, обольщая читателя. Соревнование, кто выше прыгнет, может быть азартно только с точки зрения социологии, но не с точки зрения литературы. Все эти идеи прогресса: прыгнуть еще выше, еще дальше — меня мало волнуют, хочется что-то другое делать. Наверное, в моем поколении была очень сильна реакция на шестидесятничество с их социальным пафосом. Моя социальная страсть гораздо слабее. Хотя мне, конечно, понятно это естественное желание выпустить ту же эротическую тему на свет божий.

У нас все настолько искалечено. Сексуальное воспитание, сексуальная свобода и прочее, и прочее, то есть набор каких-то элементарных вещей, к которым пришла цивилизация, у нас принимает просто болезненные формы. В этом смысле мы настоящие варвары и еще долго будем удивлять всех. Но степени варварства в плане эстетическом меня не очень заботят. Все это надо пройти, удержать ничего нельзя так же, как на Западе. Там тоже и безвкусица, и дешевая порнуха есть, когда эротика в литературе становится предметом возбуждения, а не эстетическим каким-то феноменом. И здесь тоже это будет, а подпольно и было всегда. Но до сих пор писатель выступал как поп, как психиатр, а теперь еще, не дай Бог, будет и как гинеколог.

Поэтому, отвечая на ваш вопрос,— такое отношение к роману меня совершенно не страшит. Я смотрю на это спокойно. Человек выше себя все равно не прыгнет. Подобная форма человеческого извращения не страшнее любой другой. Мой взгляд может показаться несколько отстраненным, поскольку у нас литература всегда была очень горячей и все социальные заботы общества брала на себя. Но для меня это скорее какой-то

момент отчуждения от такой формы литературы, нежели от самой тематики. Меня не смущает даже порнография, как масскультура, которая у нас воспринимается не иначе, как растление малых сих. Но разве мы такие уж малые? А если и впрямь «малые», то большими никогда не станем.

— А как вы вообще относитесь к массовой культуре?

— По-моему, понятие «массовая культура» — это тоже один из мифов нашего времени, определить, что такое массовая культура, совершенно невозможно. Что ей противостоит? Элитарная? А она, как правило, не более чем интеллигентский снобизм, некий момент самовозвеличивания. На мой взгляд, иногда детектив может быть гораздо лучше написан, чем интеллектуальный роман. Хороший роман Ле Карре стоит порой Томаса Манна, так что даже не знаю, что предпочесть. Претензии интеллектуального романа мне сплошь и рядом кажутся абсолютно смехотворными, а в детективном жанре иногда удается выразить человеческую душу. Или, например, такие вещи, как комиксы, в том числе и эротические. Есть бельгийские, французские просто замечательные, очень пародийные, порой глуповатые, порой кичевые. Но здорово! Так что масскульт меня не шокирует.

— Ну а как, с этой точки зрения, вы относитесь к Комарову, Арцыбашеву? Ведь именно в массовой культуре эффект чисто внешнего узнавания той или иной исторической эпохи — быт, нравы, характер коллективно-бессознательного — чрезвычайно силен. А гениальное произведение через время соотносится с вечностью. Поэтому в смене литературных стилей даже этих двух представителей так называемого низового искусства, как на срезе, прослеживается изменение не «духа», а «буквы» времени.

— Действительно, каждая эпоха создает свой культурный контекст, куда эротика входит довольно отчетливым элементом. И поскольку тут срабатывает коллективно-бессознательное, совершенно юнгианское, то через эротическую тему оно выплескивается сильнее, чем через какую-то другую. И естественно, что и «Санин», и «До последней черты» Арцыбашева, и сама полемика вокруг них — показатели эпохи в большей степени, нежели, скажем, «Человек в футляре». Арцыбашевский роман — это обыденный символ социальной несвободы. На этом срезе действительно можно очень много проанализировать, проследить в общественной жизни России того времени. Получить ценные сведения, например, о том, насколько мучительно тогда девушки расставались с девственностью. Но как только эротика перестает быть метафорой и становится прямолинейной, она моментально превращается в самопародию. Слово не выдерживает однозначной серьезности. Вообще любая эротическая проза чревата литературным идиотизмом. И «Санин», и «До последней черты» — это такое поверхностное, дешевое ницшеанство, которое в основном воспринимается, как цинизм, поэтому язык Арцыбашева так легко пародируется. Не случайно И. Аннинский решил, что в «Санине» — саморазоблачение героя. Но это слишком умно для Арцыбашева. А его неумность особенно видна в обращении с эротическим языком, который у него невероятно казенен.

Что касается Матвея Комарова, то я и не знаю, что сказать. Он на меня не производит никакого впечатления: ни положительного, ни отрицательного. Всем известны знаменитые слова Некрасова о том, что придет время, когда мужик не милорда глупого — Белинского и Гоголя с базара понесет. Не знаю, как насчет «глупого», но мне скучно читать про этого милорда. Хотя очень жалко, что мало подобной литературы было в России, она необходима для изживания разнообразных культурных возможностей.

Россия — страна, обделенная во многих смыслах. В плане эротики особенно. А отношение к человеческому телу — поразительное, гротесковое. Переехав границу, видишь, что там ко всему этому относятся совершенно иначе. А у нас такой мощный зажим, как будто всех сковала полярная стужа. И если оттаивание действительно началось, то оно будет происходить очень мучительно.

Арцыбашев в свое время был сверхпопулярен, так как считалось, что он открыл тему. Хотя, конечно, ничего он не открыл. Просто бóльшая степень свободы в самом обществе при Арцыбашеве, чем при Комарове, не могла не сказаться на видоизменении самих литературных стилей, на их трансформации. Но вообще-то наша традиция — идти от нуля. В этом смысле мне кажется очень забавной эротика соцреализма. В каком-то произведении было написано, что рабочий дотронулся до горячего бедра Дзержинского. Я думаю, что это самая эротичная фраза в русской литературе.

А вот Достоевский был удивительно несексуальный писатель. Мне кажется, он жуткий лгун. Заявить, что Сонечка Мармеладова — проститутка! Вздор! Я где-то уже писал, что она торгует телом, которого нету. Представить себе Сонечку, которая спит с каким-нибудь клиентом,— невозможно, запрещено всей структурой романа. И все домогательства вокруг нее — просто смехотворны. Ну какая она проститутка? Она святая, без тела. Я понимаю — проститутки, которые описываются в массовой литературе. Вот они настоящие. А здесь — великая литература и полный обман. И Настасья Филипповна — выдуманная страсть. Желание Достоевского перевоплотить свой неудачный роман с Сусловой породило целый поток этих инфернальных героинь, но все они какие-то удивительно абстрактные.

— В аннотации к «Русской красавице» сказано, что ваша героиня — это Настасья Филипповна сегодняшнего времени...

— Каждый судит в меру собственного отношения к выпадению из нормы. Настасья Филипповна — есть отклонение от нормы, и моя Ирина Владимировна — тоже. В этом они похожи. Знаете, какая у меня будет обложка к французскому изданию романа? Картина Пикассо «Пишущая женщина». Я с ужасом думал, что вот выйдет книга и на обложке — колокола, Кремль, Красная площадь, голая русская баба на снегу. И решил опередить издательство и сам найти иллюстрацию. Пикассо, когда он писал эту картину, было 84 года. На берегу моря, судя по цвету, Средиземного, сидит на корточках красавица в духе авиньонских девиц и писает. И весь психоэстетический коктейль картины заключается в том, что в ней мастерства еще больше, чем эпатажа,

хотя эпатажа более чем достаточно даже для западного художника. Но здесь настолько много иронии, самоиронии, пародии, самопародии, что преодоление этой звериной однобокости темы происходит через достижение разных уровней. И это единственное отношение к эротике, которое я приемлю. Не случайно лучшие образцы литературы на эротическую тему — это Пушкин с его самоиронией, это маркиз де Сад с его настоящим эротическим диссидентством. Это был вызов всему XVIII веку. Может быть, Сад не всегда оставался на высоте своей темы, но все это было настолько серьезно в философском отношении, что эротика оказывалась беднее, чем вселенский протест. В таком отношении к эротике и моя позиция.

— Вас не шокирует то, что мы фрагменты из вашего романа предварили фрагментами из Комарова и из Арцыбашева?

— Шокирует, как очередная нелепость, не более. В очередной раз искусство воспринимается как социологический факт, на самом деле — это факт иных измерений. Хотя, честно говоря, меня это мало волнует. И это не от снобизма и не от вялости интеллигентской. Просто я готов к тому, что могу оказаться в каком угодно ряду. Профессиональный критик мыслит обоймами. Это его форма творчества. Когда ты анализируешь трех-четырех авторов, то это уже твоя упряжка, и ты ее ведешь, а не она тебя. Я уже испытал на себе включения в разные ряды: авангардная проза, альтернативная проза, и в западной меня куда-то там подверстали. Теперь вот еще ряд. Сам по себе я ни к кому не пристраиваюсь. То есть в современной литературе есть какие-то люди, с которыми мы дружим. Дружим либо по принципу отвращения к тому, что было в искусстве до этого, либо по отношению к пародированию. А в общем каждый делает свое.

— А если бы вы сами выстраивали свой ряд?

— Наверное, Гоголь, Платонов, в меньшей степени Набоков. Открытием был Добычин. Я вообще каждому любимому писателю посвящаю какую-то статью. И стараюсь не рыдать от восторга, а понять, чего мне в нем не хватает. У меня сейчас книжка выходит, посвященная почти всем моим любимым писателям. Там есть и Добычин, и Сад, и Селин — прекрасный французский писатель. Ко мне часто подходят с хитрой улыбкой — ну, вы литературовед, владеете английским, французским языками, наверное, есть какой-то писатель, о котором мы не знаем, а вы от него отталкиваетесь. Ничего этого нет. На самом деле все каждый раз заново. Чужой опыт непередаваем, как жизнь и культура. Каждый раз надо самому.

Но все это бесконечно далеко от темы эротической литературы, которой, повторяю, не существует.

— В наши задачи как раз и входило показать, что понятие эротической литературы — эффект массового сознания. Сталкивая вас с как бы куртуазным Комаровым и с как бы «открывателем темы» вольнодумным ницшеанцем — для бедных — Арцыбашевым, мы шли от противного. Сегодня в русской литературе появилась возможность выхода эротики в высокое художественное Слово, даже если оно иронично или самоиронично. Но наше российское умение все смешивать без разбора приводит к смещению всех критериев. Поэтому нам так важно было ваше пусть мини-, но автоисследование. Важно было, чтобы ваши ответы предваряли всю эту подборку так называемой эротической литературы, без которой, как нам казалось, номер, посвященный массовой культуре, обойтись не мог.

— Спасибо, что вы меня не запустили по разряду масскульта. Но вообще-то сейчас для нас всех время вопросов, а не ответов. Так что на ваши вопросы, да еще такие «горячие», у меня пока нет ответов...

Записала Т. Иенсен

Литературное приложение к рубрике «Автоисследование» см. с. 144—156.

Матвей Комаров

Повесть о приключении английского милорда Георга и бранденбургской маркграфини Фридерики Луизы, с присовокуплением к оной истории бывшего турецкого визиря Марцимириса и сардинской королевы Терезии

Отрывок

На другой день поутру в двенадцатом часу Милорд, убравшись как возможно лучше и в таком пребогатом экипаже, какого во всем городе ни у кого не было, приехал в тот дом, а в начале первого часа и Королева прибыть изволила.

Милорд сошел на крыльцо и, приняв ее из кареты под руку, ввел в палаты. Королева хотя была и без маски, но шла от крыльца до самых покоев с великим пренебрежением, отворотясь от Милорда в сторону; почему он прямо красоты лица ее рассмотреть не мог; после сего чрез полчаса приехала туда ж еще незваная старшая королевина сестра Елена, которая еще при отце своем за бесчестныя свои дела сослана для жития в монастырь, неподалеку от Толедо.

Королева, ходя с придворными своими Дамами и Фрейлинами по всем покоям, очень любовалась и хвалила хорошую архитектуру и все убранство того дома; а как поставили кушанье и сели за стол, то Королева дозволила Милорду сесть в форшнейдерском месте. Сестра ж королевина Елена с перваго взгляда так в Милорда влюбилась, что без всякого стыда делала ему многия любовныя объяснения; но он, не хотя с нею вступать ни в какие разговоры, как можно коротко на все ея вопросы ответствовал; а между тем, разрезывая жаркое, перерезал у себя палец и, вынувши из кармана платок, завязал оным свою руку. Елена, увидевши сие, тотчас сняв у себя с шеи ленту и подавая Милорду, говорила: «Ежели вам сия лента не противна, то прошу оною перевязать ваш палец и унять текущую из онаго алейшую вашу кровь, что я за особливое почту удовольствие». Милорд, видя непристойное Еленино нахальство, отвечал ей: покорнейше благодарствую за ваше одолжение; только мои руки шелку не любят, и для того советую вам опять перевязать вашу шею, у которой без ленты очень много красоты убавилось.

Королева, слышав сие и оборотясь к своим фрейлинам, захохотала; а потом вставши из-за стола начала танцевать. Милорд осмелился поднять Королеву, и хотя она пошла, но все танцевала как бы с некоторым пренебрежением; а как только кончился миновет, то Елена тотчас подняла танцевать Милорда и, будучи в танцах, оказывала ему великие любовные знаки. Милорд из учтивости хотя и пошел с нею танцевать, но протанцевавши один миновет, перестал и сколько она его ни уговаривала, чтоб еще танцевать, но он, употребя с учтивостию разныя отговорки, от того отказался, ибо все его мысли устремлены были к одной только Королеве.

М., 1840.
Печатается с частичным сохранением орфографии и синтаксиса данного издания.

Королева ж, приметя в Милорде чрез все его поступки остроту разума и честныя мысли, нечувствительно почувствовала в сердце своем любовный жар; только всеми мерами старалась оный скрывать. Однако ж не могла вытерпеть, чтоб с ним не говорить, а после разговоров сама уже подняла его танцевать; но все оное делала с великою благопристойностию, и с сего времени так в него влюбилась, что положила непременное намерение, кроме его, никого в женихи себе не удостоивать, только до времени никому из своих придворных объявлять о том не хотела.

Таким образом, препроводя Королева в сем доме весь день в разных увеселениях, осталась по просьбе Луизиной ночевать; причем и Милорду в особливых покоях ночевать дозволено. Елену же хотя Луиза и не унимала, но она нахальством своим тут же осталась. За ужином Королева с Милордом гораздо уже пред прежним ласковее разговаривала, и хотя ни мало не показывала наружной к нему склонности, однако гордость ея и отвращение к мужескому полу совсем исчезли.

По окончании вечернего стола, в обыкновенное время, как стали все ложиться спать, то Королева, приметивши, что сестра ея за Милордом волочится, приказала своим фрейлинам за нею примечать. Чрез несколько часов бесстыдная Елена, думая, что все уже заснули, вставши с своей кровати и надев на себя одну только мантилию, пошла в ту комнату, которая отведена была для Милорда. Но как скоро она из спальни вышла, то одна фрейлина, по приказу королевину, следовала за нею и, ставши у дверей, примечала ея поступки. Милорд, лежа на постели, находился о красоте королевиной в различных размышлениях, но вдруг, увидя отворившуюся дверь и идущую к себе даму, очень удивился; а как она подошла к его кровати и мог он ее узнать, то говорил ей: «Ах, Ваше Высочество! Пристойно ли это? Зачем вы в такое необыкновенное время прийти сюда изволили?» «К тебе, любезный Милорд, — отвечала она ему,— и в самое лучшее время для доказательства непреодолимой моей к тебе любви». «О, боги! — сказал Милорд,— я думаю, ни одна подлая женщина такой наглости и бесстыдства сделать не может! Я, Ваше Высочество, уверяю, что я ни малой склонности к вам не имею, и ни для чего любить вас не намерен; чего ради, покорно прошу, извольте идти в свою комнату, а меня оставьте в покое», и оборотясь на другую сторону, окутался в одеяло. Но она, не удовольствовавшись своим бесстыдством, зашла к нему с другой стороны кровати. Милорд, видя такое бесстыдство, вскоча с постели, говорил: «Ежели вы не изволите сей час отсюда выйти, то я принужден буду кричать, чтоб вас в таком безобразном виде от меня вывели, о чем к поношению вашей чести будет известно не только в здешнем доме, но и во всем городе». Елена, видя свою неудачу, пошла вон, сказав притом с великим сердцем: «Не думай ты, неблагодарный злодей, чтоб я тебе не отомстила за твое неудовольствие»,— Фрейлина, стоя за дверьми, все сие слыша, и, возвратясь к Королеве, обо всем рассказала.

Поутру вставши Милорд, допущен был к Королеве к руке, которую она пожаловала ему с великою приятностию, а за обедом очень много с ним разговаривала; после же обеда столько с ним танцевала, что никогда ее так много танцующую не видывали. Потом Королева,оказав любезной своей гофмейстерине за ея угощение свое удовольствие, отправилась в город. Милорд вел ее до кареты за руку, и она уже не только, чтоб отворачиваться, но, с приятностию на него смотря, сказала: «Я думаю, вы довольно приметили, что мне все ваши чувства понравились и я вас уверяю, что сердцем моим никто, кроме вас, обладать не будет; только прошу, чтоб сие до времени было содержано в сокровенности; ко двору же моему вы можете лучше ездить после обеда, и дозволяю вам приходить прямо в мою спальню». Милорд поцеловал королевину руку, а она его в щеку, и поехала во дворец.

Таким образом после сего ездил он во дворец всякой день, и Королева имела с ним такое откровенное обхождение, как надлежит с настоящим женихом; а по прошествии несколько времени говорила ему: «Любезный Милорд, я положила намерение завтрашний день вступить с вами в законное супружество: чего ради приказано от меня обер-гофмаршалу, чтоб к завтрашнему дню все было в готовности, а церемониальной комиссии велела объявить всем знатным персонам, чтоб они к десятому часу сбирались во дворец и кому с вашей стороны быть надлежит, о том, я думаю, реестр к вам уже сообщен».

Поутру, то есть, в день назначенный к свадьбе, вставши он стал одеваться; а к десятому часу начали съезжаться к нему в дом те особы, которым по расписанию быть велено, и все находились в великой радости о переменении королевина мнения и о выборе ею такого достойнаго жениха, а им государя. В назначенный же час поехали, по надлежащему церемониальному порядку, в кирку, и, вошед в оную, ожидали королевина прибытия. Чрез час времени сказано было, что Королева изволит ехать; почему все бывшие с милордовой стороны стали для встречи Королевы выбираться из кирки вон; а Милорд, по обыкновению жениха, дожидался в кирке с такою неописанною радостию, что сам себе не верил, чтобы сие благополучное для него счастие могло совершиться; но видит уже Королеву со многочисленною свитою входящую в кирку, и как стала она подходить ближе, то каким он, вместо радости, поражен был страхом и удивлением, ибо вместо Королевы приведена была и поставлена с ним рядом королевина сестра Елена, которая, как скоро вошла в кирку, то и приказала пастору, чтоб он начал венчать.

Милорд, видя нечаянное сие приключение, в великое пришел замешательство и не знал, что делать; наконец закричал: умилосердитесь, государыня, долго ль вам так нахальничать, и можно ль чтоб вы неволею могли привесть к себе любовь того, который скорее согласится лишиться жизни, нежели склониться на ваше требование и быть вашим мужем; и как тому статься, чтоб я променял на вас ту драгоценную красоту и премудрую особу, которая сотворена от богов во удивление всему свету; и, оборотясь к бывшим с ним министрам, сказал: «Государи мои! Прошу не прогневаться, я в такое теперь приведен дурачество, не знаю, что мне делать». И, выговоря сие, пошел из кирки вон и, севши в карету, поехал во дворец к Королеве жаловаться. Вошед он в Королевину спальню, увидя ее раздевающуюся, которая встретила его следующими словами: «Любезный Милорд, хотя от меня и определено было, чтоб намерение нынешней день совершилось, но сестра моя до того не допустила, ибо я, подъезжая со всею

церемониею к кирке, увидела ее прежде меня туда приехавшую и выходящую из кареты в брачном одеянии, почему и рассудилось мне дать ей в том волю, а притом еще воображала я и то, что, может быть, она сие делает и по общему вашему согласию, и для того вынуждена я была возвратиться во дворец.

«Ваше Величество,— говорил Милорд, — я сам за тем из кирки уехал, чтоб принести вам на нее жалобу. ибо я нигде от нахальства ея не имею покоя». «Однако, любезный Милорд,— сказала Королева,— вы о том не беспокойтесь, а возьмите не на долгое время терпение; я все сие переделаю другим манером и желание ваше непременно приведу к благополучному окончанию».

После сего Милорд опять всякой день после обеда, приезжая во дворец, хаживал к Королеве на особливое крыльцо темными переходами, в которых и днем для света становились с зажженными свечами фонари. В один вечер, идучи он от Королевы теми переходами, увидел идущих против себя шесть человек вооруженных драбантов, которые, как скоро против него поравнялись, то, схватя его под руки и завязавши ему платком глаза, вывели на двор и, посадя в карету, поскакали. Милорд ничего другого при сем случае не воображал, как только, что сие сделано от принцессы Елены за его к ней несклонность; почему и жизнь свою почитал в опасности, думая, что не приказано ли оным драбантам отвезти его в какое ни есть пустое место и лишить жизни. Однако ж драбанты, ехавши с ним несколько часов, остановились у некоторой ограды и, вынувши его из кареты, приведя к дверям, толкнули в оныя, отчего принужден он был в великом страхе упасть на землю, а сами заперли и поскакали с каретою назад.

Несчастный Милорд от сего страннаго приключения насилу мог опамятоваться и, встав с земли, развязал себе глаза и, осматриваясь вокруг себя, не мог никого видеть, а только слышит при темноте ночной шумящия от ветра деревья, и, рассмотрев хорошенько, видит, что он находится в подчищенной роще, но не знает, что с ним будет делаться; проливает источники слез, воспоминает все случившияся с ним несчастливыя приключения; воздевает руки на небо, призывает всех богов к себе на помощь; и в таких колеблющихся печальных размышлениях препроводит остаток ночи, сидя под одним деревом. А как румяная заря отверзла блистающему солнцу двери, которое светлыми своими лучами прогнало темноту ночную, то увидел он, что находится в преизрядном регулярном саду, украшенном преспективными аллеями и насажденными разными цветами. Ходя он по сему саду, вышел на одну преспективную дорогу, простирающуюся к превеликому каменному дому; дорога сия устлана была черным сукном; хотя сие его и удивляло, однако принял он намерение идти в тот дом и, вошед в первую горницу, обитую черным сукном, в которой в одном углу сидел лакей в черном кафтане, и, увидевши его, встав с учтивостию, поклонился.

«Скажи, пожалуй, мой друг,— говорил Милорд лакею,— чей это дом и по какой причине в таком глубоком трауре?» Лакей, не ответствуя ничего, только кланяясь, отворил ему двери в другую горницу, черным же сукном обитую, и в ней четыре человека лакеев в черной же ливрее, которые, с равным учтивством поклонясь ему, смотрели на него с таким видом, как бы ожидали его приказаний. Спрашивал он у них на разных языках, кому сей дом принадлежит; но и от сих ни малаго ответа получить не мог, и с тем вошел он в третью такую же горницу, в которой стояла под черным балдахином кровать с черным тафтяным занавесом; на постеле лежал траурный шлафрок и траурныя же подле кровати стояли туфли.

Поутру проснувшись и видя лежащий на столе серебряный колокольчик, позвонил в оный; тотчас вошел к нему камердинер и, поклоняся, дожидался его приказа. Милорд говорил ему, чтоб подал одеваться; он тотчас выбежал в другую горницу, принес черный кафтан, нижнее платье, которое ввечеру с него снял. Камердинер, не ответствуя ничего, только кланяется и делает такие знаки, что ему, кроме онаго, давать не приказано.

Как скоро он оделся, то кофешенк принес в спальню чай и кофей, которого выпивши он одну чашку, сел подле окошка и, будучи о своем несчастии в различных размышлениях, простря взор свой на небо, произносил следующие слова: «О немилостивые и жестокосердные боги! Доколь будете проливать на меня гнев свой!»

Не успел он окончить сих печальных слов, как увидел отворившиеся на дворе ворота, в которые вошли восемь человек в длинных епанчах, с распушенными на головах с черным флером шляпами; в руках несли обитый черным бархатом с тремя ступенями эшафот; за ним шли два гайдука в длинных же черных епанчах и несли обшитую малиновым бархатом и обвитую золотым галуном плаху; за ними следовал в пестрой епанче палач с превеликим острым топором; потом в обыкновенном платье пастор с книгою, а за ним две дамы и несколько кавалеров и дам в самом глубоком траурном платье.

Печальное сие зрелище привело Милорда в превеликий ужас, однако ж делать ему было нечего! Укрепя он себя рассудком, вышел в зал, в котором принесенный эшафот был уже поставлен и положена на нем виденная им плаха: вокруг эшафота поставлено двенадцать серебряных подсвечников с зажженными свечами; на правой стороне эшафота стал пастор, а на левой с престрашным топором палач. И как скоро все в надлежащий порядок было приведено, то два гайдука, подхватя Милорда под руки, взвели на эшафот и поставили лицом к плахе, потом первые две дамы, покрытые большими капорами, взошли туда же и стали против Милорда, а прочие все стояли около эшафота, имея в руках зажженные свечи, и показывали печальный вид; из двух же стоящих на эшафоте дам одна, поднявши свой капор (сия была принцесса Елена), говорила: «Видишь ли ты, жестокосердный, что для тебя приготовлено за пренебрежение принцессиной чести? И ты теперь ничем другим избавиться не можешь, как только склонностью своей любви и клятвенным обещанием, что тебе, кроме меня, ни на ком не жениться; а ежели сего не учинишь, то без всякого милосердия и жалости на сей лежащей пред твоими глазами плахе голова твоя в сию минуту будет отрублена».

«Я удивляюсь Вашему Высочеству,— отвечал Милорд,— что вы вздумали меня стращать смертию. Извольте быть уверены, что я с великою радостию лучше желаю сей час окончить жизнь мою, нежели

согласиться на бесчестное ваше требование, и ежели вам угодно, то прикажите поскорей совершить злое ваше намерение: только позвольте мне по должности закона принесть в моих грехах чрез сего пастора чистосердечное покаяние». Принцесса на сие с великим сердцем сказала: «Приноси поскорее зверское твое покаяние и ложись на плаху, чтоб я могла видеть и утешаться на отрубленную твою голову». «Это Вашему Высочеству очень свойственно,— отвечал Милорд,— потому что когда вы по своему бесстыдству в живых головах для удовольствия любовной вашей страсти не могли получить счастия, то в мертвых еще и меньше сыскать можете». По окончании сих слов, оборотясь он к пастору и став на колена, приносил ему на ухо свое покаяние, а окончивши оное, встав и поклонясь на все стороны, сказал: «Вы, правосудные боги! Видите, что я безвинно оканчиваю жизнь мою!» — и лег на плаху.

Не можно изобразить, с какою жалостию все предстоящие на сие смотрели, и ни один человек не мог от слез удержаться; а палач, подняв ужасный свой топор, хотел сильным ударом опустить оный на его шею, но предстоящая тут другая дама оный удержала и с превеликими слезами, подняв Милорда за руку, говорила: «Любезный Милорд! Теперь уже я несомненно уверена в нелицемерной твоей любви; простите мне, как своей невесте, вину сию, ибо я чрез сие пробовала твою верность». Милорд, стоя на коленях, целуя королевины руки, уверял страшнейшими клятвами, что он без всякой страсти, для верности к Ея Величеству, готов был лишиться жизни. Королева, взяв его за руку, повела в другие в том же доме покои; ибо сие происходило в загородном королевском доме, отстоящем от Толедо на одну милю, в котором собраны были чужестранные министры и весь Гишпанской Генералитет, которым Королева публично объявила, что она желает Милорда иметь законным себе супругом и вручает ему гишпанскую корону, и что она сей же день намерена вступить в законное супружество. Не можно изъяснить, с каким усердием и радостию все находящиеся тут приносили Милорду поздравление, и тот же час утвердили благоволение своей Королевы присягою.

Потом Королева пошла в особливые покои убираться, приказав церемониймейстеру, чтоб к назначенному часу все было в готовности. Принцесса же Елена, будучи чрезмерно в Милорда влюблена и видя его благополучное окончание, поехала с великою злобою в монастырь, в котором она имела свое пребывание...

Публикация Т. Гольдиной

М. Арцыбашев

У последней черты

Отрывок

Михайлов посмотрел на часы. Было пять, а в шесть должна была прийти Евгения Самойловна, и при мысли, что две женщины встретятся у него, жестокая, сладострастная дрожь охватывала Михайлова. Он нарочно устроил так, чтобы они встретились.

Эти две женщины злили его: одна — молоденькая, наивная девушка — не отдавалась потому, что боялась последнего шага, от которого ограждала ее девственная чистота, другая — страстная опытная

М., 1913.

женщина — мучала и тянула из какого-то упрямства, Бог знает для чего. Эти вечные «не надо этого» одной и предостерегающе-насмешливое «ой-ра!» другой отталкивали его в самые последние минуты, когда женщина казалось уже взятой и все тело напрягалось в нестерпимом желании. Еще никогда Михайлову не приходилось встречать такого длительного сопротивления, и это раздражало его. Порой ему даже становились противны обе, и хотелось просто махнуть на них рукой. Но мужское самолюбие избалованного женщинами тела не позволяло бросить начатого, и тогда Михайлову пришла в голову жестокая мысль — свести их лицом к лицу. Он сам не знал, что из этого выйдет, но инстинктом чувствовал, что это будет красивая и жестокая сладострастная игра.

Лиза не шла. Михайлов уже хотел выйти в сад, когда на крыльце послышался робкий дробный стук женских каблуков и в дверь постучались.

— Войдите! — хриплым от волнения голосом крикнул Михайлов.

Вошла Лиза.

Она была бледна и оглядывалась растерянно и жалко. Когда проходили Чиж и Краузе, она спряталась за кустом и отвернулась. Должно быть, они видели ее, потому что девушка ясно расслышала, как корнет сказал цинично и презрительно:

— Новенькая?.. Везет человеку!

Она хотела только войти и сказать, что не может перенести такого ужаса и стыда, что никогда больше не прийдет к нему. Но когда увидела его прекрасные глаза, милый лоб и мягкие темные волосы, когда услышала знакомый волнующий голос и руки его сняли с нее шарфик, Лиза вдруг ослабела, заплакала и прильнула к нему всем телом: точно хотела сказать: «Не могу я больше так!.. Избавь меня от этого стыда, страха и презрения к самой себе!.. Ведь любишь же ты меня хоть немножко?.. Так пожалей, мне больно же!.. Ах, если бы ты любил меня, как я тебя!.. Разве у меня есть хоть минута сомнения, что остаться с тобою навсегда — счастье!..»

Но она не смела сказать этого и только застенчиво улыбалась, как бы прося прощения за слабость, когда он целовал ея мокрые, заплаканные глаза и розовое от стыда лицо. И все-таки по-прежнему, она прятала лицо от его поцелуев, прижимаясь к его же плечу.

Михайлов усадил девушку на кушетку, целовал в глаза, губы, подымал прячущееся лицо и говорил:

— Ну, полно!.. Ничего тут такого нет... Они вас не узнали... Мало ли кто ко мне приходит!..

Лиза успокаивалась понемногу. Она подняла заплаканное лицо и сказала, виновато улыбаясь:

— Я так испугалась... Что если б меня узнали!..

От ужаса она опять закрыла лицо руками. Потом вдруг открыла его, странно и вместе восторженно взглянула на него и сказала, задыхаясь от страдания:

— Боже мой!.. Как же я буду всегда с вами!

Неверный блеск мелькнул в глазах Михайлова. Он невольно нагнулся и стал целовать ея руки.

— Это зависит от вас,— сказал он.— Я уже говорил вам, что не могу связывать своей жизни с женщиною, пока не знаю ее... По-моему, настоящая любовь начинается только при полной половой близости... Оттого так много несчастных браков, что люди сходятся, только издали зная друг друга...

— Вы меня не любите? — сказала Лиза, страдальчески сжав пальцы.

— Нет, люблю!.. Но я не признаю половинчатой любви... Я слишком опытный человек, я слишком много знал женщин... Вы это знаете, чтобы кидаться на все очертя голову...

— А почему же я...— с проснувшейся гордостью, инстинктивно чувствуя, что он обманывает ее, сказала Лиза.

— Вам девятнадцать лет! — ответил Михайлов.

Это не было возражением и не убедило ее. В ее первой чистой и полной любви она не могла допустить, что когда-нибудь она может разлюбить его и что какое бы то ни было сомнение может удержать ее от счастья навсегда соединиться с ним. Но ей было неловко спорить на эту тему: это было слишком унизительно.

Михайлов продолжал говорить, волнуясь и наслаждаясь этой жестокой игрой, что она упорствует просто потому, что не любит его, что он привык обладать любимой женщиной вполне и она только отталкивает его своим сопротивлением.

— Вы доведете меня до того, что нарочно, чтобы забыть вас, я брошусь к первой попавшейся женщине!

Лиза подняла голову с затуманенными, оскорбленными глазами.

— Значит, вам все равно, я или другая?

«Это довольно верно!» — невольно подумал Михайлов, но сказал не так:

— Если бы это было все равно, я и не настаивал бы на своем!

Лиза бессильно опустила голову. Она и верила и не верила, и ей страстно хотелось поверить.

В это время раздался быстрый, уверенный стук в дверь. Лиза хотела вскочить, но Михайлов поспешно крикнул:

— Войдите!

Лиза с ужасом взглянула на него, хотела встать, опять села, чуть не схватила его за руки, но Михайлов, притворяясь, что не замечает ее волнения, повторил:

— Войдите! — и встал.

На пороге показалась высокая, стройная женщина, в светлой шляпе и длинном красном платье. На мгновение она приостановилась при виде Лизы, но Михайлов быстро пошел ей навстречу.

— Ах, это вы, Евгения Самойловна! — сказал он чересчур удивленным тоном.— Какими судьбами?

И сделал глазами движение, показывавшее, что встреча неожиданна для него самого.

Евгения Самойловна чуть-чуть прищурила черные блестящие глаза. Ревнивая искорка скользнула в них, но она сделала презрительно-холодное выражение и решительно вошла в мастерскую.

В эту минуту у нее был вид презрительной королевы, которая входит к осчастливленному рабу и для которой соперницы не существует. Когда Михайлов познакомил молодых женщин, Лиза была смущена и растерянна, Евгения Самойловна спокойна и снисходительно-дружелюбна.

Михайлов напряженно следил за их лицами, и особое сладострастно-жестокое волнение охватывало его. Было страшно интересно и казалось, что он их обеих обнажает себе на потеху. Но Евгения Самойловна даже не взглянула на него и ласково, как старшая, обратилась к Лизе:

— Вы, кажется, здесь живете?.. Не скучно вам?.. Тут все такие неинтересные, серые люди...

— Я привыкла,— робко ответила Лиза, не зная, что делать с своими руками.

Евгения Самойловна критически оглядела ее фигуру, платье, руки, волосы, точно оценивая опасность, которую могла представить эта простенькая уездная барышня. Она продолжала говорить на какие-то пустячные темы, но так легко и ласково, точно у себя дома принимала какую-нибудь нуждающуюся в ее помощи и покровительстве провинциалку. Михайлов слушал разговор и невольно удивлялся, как могут женщины так играть собою. Чувство неудовлетворенности и какого-то неловкого стыда начинало волновать его. Он предложил Евгении Самойловне посмотреть его работы.

— Ах, да... Покажите!..— снисходительно согласилась Женечка.

Как бы заражаясь у нее спокойствием и актерством, Лиза тоже встала и подошла к картинам. Они обе смотрели этюды, начатую картину, и все время спокойно и дружелюбно обменивались замечаниями.

Очевидно, Лиза чувствовала, что ей уйти надо, что это становится некрасивым и чересчур понятным. Но какая-то сила удерживала ее. Евгения Самойловна иногда быстро взглядывала на нее и продолжала легкий, пустой разговор. Лиза чувствовала эти взгляды, но ноги как будто не могли понять ее.

— Ну, я пойду,— сказала, наконец, Евгения Самойловна, и встала.— До свидания! — повернулась она к Лизе с преувеличенной, уничтожающей вежливостью.

Лиза тоже встала и протянула руку растерянно и неловко. Ей было мучительно стыдно, что она остается, хотелось сказать, что она идет тоже, но отчего-то слова не выходили из горла. Михайлов со странной жадностью смотрел со стороны, как пожимали друг другу затянутые в перчатки руки эти две красивые женщины, ненавидящие друг друга, притворяющиеся любезными и обе готовые принадлежать ему, хотя бы назло одна другой. В эту минуту их стройные, склоненные в вежливом поклоне тела казались ему уже обнаженными. Это было так красиво и остро.

Одна — в красном узком платье, с длинным хвостом, ловкая, сильная, изящная и дерзкая, с черными волосами, черными глазами и узкой рукой, затянутой в черную перчатку. Другая — светловолосая и светлоглазая, с растерянным взглядом, с легкой краской стыда на щеках, слабая и простая, как милая, хорошая жена.

На мгновение Евгения Самойловна задержала свои черные глаза на ее покрасневшем лице, и лицо это склонилось. И Лиза растерянно стала перебирать пальцами край своего кисейного шарфика. Евгения Самойловна отвернулась и странно равнодушно посмотрела на Михайлова.

— Проводите меня,— небрежно кинула она и, как бы подчеркивая свою власть, пошла к двери.

В прихожей она остановилась и, покачиваясь, насмешливо и холодно спросила:

— Ну-с... Кажется, я уже лишняя?.. Теперь я могу быть спокойна! Она, право, очень мила... Только простовата, как провинциалка. До свиданья!

Никогда она не была так красива, как в эту минуту. Неодолимая потребность овладеть ею закружила голову Михайлова. Он задержал ее руку.

— Вы все меня дразните и мучаете, а...

— А эта нет?.. Но теперь все мучения кончились,— прищурившись, возразила она тоном глубокого сочувствия.— Ну, проводите меня!

— Вы больше не придете? — дрожа от желания и тайной боязни, что она в самом деле ускользнет навсегда, спросил Михайлов, не выпуская руки в черной туго натянутой перчатке.

— Зачем? — насмешливо возразила Евгения Самойловна.

— Как зачем?.. Ведь я люблю вас! — сказал Михайлов, близко надвигаясь к ея лицу и стараясь понять что-то в этих черных, блестящих, как будто холодных глазах.

Она помолчала, чуть заметно покачивая головой.

Михайлову показалось, что она колеблется, что она ждет, что можно. Он тихо и осторожно, как бы спрашивая, приблизил свои губы к ея розовым свежим губам.

— Ой-ра! — предостерегающе сказала она, отодвигая голову.— До свиданья!

И Михайлов почувствовал себя бессильным. Злоба, доходящая до ненависти к ней, охватила его. Растерянно, страдая от желания ударить ее, схватить, смять и швырнуть на траву, он проводил ее до крыльца.

Она шла рядом, подхватив красное платье черной перчаткой, и ему казалось, что теперь она уходит навсегда.

Спустившись на одну ступеньку, Евгения Самойловна вдруг остановилась и повернула к нему улыбающееся насмешливо и лукаво лицо.

— Глупый вы, мой милый! — неожиданно сказала она, отвернулась и стала спускаться с крыльца.

Смутная надежда мелькнула в голове Михайлова.

— Что?.. Почему?..— быстро спросил он.

Но Евгения Самойловна покачала головой.

— Ой-ра! — загадочно сказала она.— Глупый потому, что глупый!

Она звонко, вызывающе засмеялась и быстро пошла по дорожке.

Михайлов смотрел ей вслед, пока она не скрылась за калиткой. Потом вернулся и нечаянно поймал себя на досаде, что там сидит и ждет Лиза. Пресной и неинтересной показалась она ему в эту минуту в сравнении с тонкой, лукавой ушедшей женщиной.

Она стояла у зеркала и надевала шарфик. В зеркало он увидел, что щеки ея горят и глаза красны, точно она сейчас плакала.

— Лизочка! — сказал он с мгновенно пробудившимся желанием и хотел обнять ее.

— Я ухожу...— тихо произнесла Лиза, не отвечая.

Но Михайлов взял из ея рук шарфик, и она не сопротивлялась. Он положил шарфик на столик и взял ее за обе руки. Руки дрожали. Она не смотрела на него.

— Ну, что с нами,— таким тоном, точно он говорил с капризным ребенком, спросил Михайлов.— Лизочка!

— Зачем вы столкнули меня с этой женщиной? — с болью произнесла она.— Что это?.. Издевательство?..

— В чем же тут издевательство?..— притворяясь удивленным, спросил Михайлов.— Разве нельзя вас познакомить с моими знакомыми?.. И притом я не ожидал, что она придет...

Лиза быстро взглянула на него и отвернулась.

— Зачем вы меня обманываете?.. Это... ваша... любовница...

Михайлов засмеялся.

— Чего ради... Я ее всего только с месяц знаю... Вы уже очень ревнивы. Просто знакомая... Я люблю вас!

Он ласково потянул за ее руки, но Лиза сопротивлялась. Ея мягкое красивое тело изгибалось со слабым усилием.

— Это неправда! — сказала она, но голос ея дрогнул надеждой.

— Правда!..

Она опять быстро взглянула на него.

— Правда?.. Впрочем, мне все равно... Можете идти к ней.

— Вы ревнуете?— с нежной насмешкой спросил Михайлов, заглядывая ей в глаза.

— И не думаю!.. Какое мне дело?.. Я даже не имею никакого права на это.

Быстрая и жестокая мысль мелькнула в голове Михайлова.

— Конечно, не имеете! — жестко сказал он и выпустил ея руку.

Лиза испуганно взглянула ему в глаза.

— Да, конечно...— повторила она упавшим голосом.— Я пойду... мне пора...

И она опять протянула руку за своим шарфом.

Михайлов быстро отодвинул шарф дальше.

— Не имеете!..— жестко повторил он, наслаждаясь своей властью над нею.— Вы не хотите быть моей, а я не могу иначе!.. Я вас люблю, но я мужчина, и мне нужна вся женщина... Меня мучает, что вы так близко, и я не могу... взять вас... Вы не знаете, какое это страдание!

Лиза слушала бледная. Губы ея задрожали.

— Разве нельзя... без этого... любить? — едва выговорила она.

— Я не могу! — с неуклонной силой сказал Михайлов.— Я во сне вас вижу... всю... представляю ваше тело... обнимаю и ласкаю его...

Краска залила все лицо Лизы. Она сделала попытку закрыть лицо руками, но не могла поднять их. Стыд сжал ее сердце до боли. Ей показалось, что она уже стоит перед ним нагая. И никогда еще она не любила его так.

— Нам надо кончить! — говорил Михайлов, наклоняясь к ней, и его темные глаза, казалось, смотрели в самую глубину ее души. От него веяло кружащим ей голову жаром, и что-то неодолимое тянулось между ними.

— Я больше не могу так... Или вы сегодня же, сейчас,— изменившимся, срывающимся голосом, почти сквозь зубы договорил Михайлов,— будете моею, или я... Она не будет меня так мучить, как вы!..

Последний проблеск гордости на мгновение дал ей силы.

— Как хотите,— гордо сказала Лиза.

Она твердой рукой взяла шарф и стала его распутывать. Она не смотрела на него и, казалось, сейчас наденет шарф и уйдет, чистая и холодная, оскорбленная женщина.

Михайлов сел на стол и смотрел на нее. Жестокое острое чувство сладострастия вызывала в нем ее склоненная мягкая спина, рука, путавшаяся в шарфике, изогнувшаяся белая шея и ея нерешительность.

Он жадно смотрел, ловя каждую чувственную подробность ее движений и мягкого тела воспаленными глазами, точно они приобрели способность видеть сквозь платье. Был страх, что она уйдет, что опять зашел чересчур далеко, но какая-то сила удерживала его. Он смотрел и молчал.

Лиза долго, страшно долго надевала шарфик. Движения ее становились все медленнее, точно она искала, нельзя ли еще что-нибудь сделать, каким-нибудь предлогом задержать себя здесь. Но шарфик был надет, перчатки тоже, Лиза, сжав пальцы и прижав их к губам, стояла перед зеркалом и думала. Было так

много беспомощности в этой женской фигурке, склоненной в мучительном раздумье, так красив и печален был жест этих скрещенных пальцев, прижатых к губам, что сердце Михайлова сжалось от жалости. Но он все сидел и молчал, не спуская глаз.

Наконец она тихо шевельнулась, сделала два шага, опять подумала и решительно пошла к двери.

Михайлов молчал. Он сам весь дрожал от страшного напряжения, точно из него исходила какая-то тайная сила.

Лиза остановилась у двери. Потом быстро повернулась и взглянула на него. Михайлов в упор смотрел на нее и молчал. Это была жестокая игра, и ему было и жалко ее, и стыдно, и интересно, как никогда.

— Прощайте,— тихо произнесла Лиза, не подымая головы.

— До свидания! — каким-то чужим голосом, жестким и спокойным, ответил Михайлов.

Она ждала и, видимо, едва стояла на ногах. Но он не сказал ни слова.

— Прощайте! — повторила она с такой болью, что сердце его дрогнуло, и повернулась к двери.

Он все-таки молчал.

Тогда Лиза вдруг опустила руку, которой взялась уже за ручку двери, и согнутые плечи ея задрожали.

Какая-то зверская сила толкнула Михайлова. Он быстро кинулся к ней, сорвал и куда-то бросил шарф, грубо и вместе нежно схватил ее и повел назад в комнату. Лиза вздрогнула, попробовала сопротивляться, но руки ея опустились. Он целовал ее в губы, в глаза, мокрые от слез, в плечи, грудь. Она не боролась и покорно шла. Только увидев кушетку, вдруг забилась, как будто только теперь поняла, что пропала, стала рваться и хватать его за руки.

— Ради Бога... не надо!.. Потом... потом...— шептала она, как безумная.

И с ужасом видела свои голые руки, потом грудь, ноги, еще раз рванулась в паническом ужасе и замерла.

Он сжимал ее с бешеной яростью, рвал платье, обнажая все больше и больше. Она только крепко держалась обеими руками за его руку и мешала ему. Он хотел вырвать руку, поскользнулся и упал лицом на ея грудь, охватившую нежной волной его горящее лицо. Лиза выпустила руку, хотела схватить опять и не успела. Со страшной силой, почти с яростью он завладел ею.

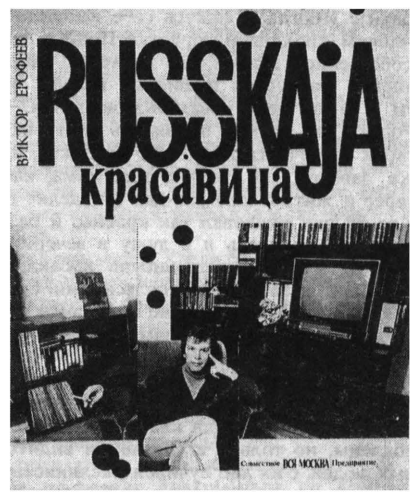
Тогда, точно поняв, что все кончено, она закинула голову, так что волосы упали через валик кушетки, и застонала, судорожно охватив его шею голыми руками.

Лиза ушла.

Михайлов остался один, машинально привел в порядок подушки кушетки, поднял валик, упавший на пол, положил его на место и задумчиво оглянул мастерскую.

Он был измучен, счастлив и сыт жизнью. Последняя сцена этого свидания, такого жданного и все-таки неожиданного, тронула его. Когда Лиза уходила и он провожал ее к двери, Михайлову уже хотелось, чтобы она ушла. Тело устало от страсти, от ласк, до безумия распаленных ея покорностью, девственностью, стыдом. Душа утомилась от сильного напряжения. Не хотелось ничего, кроме покоя, было трудно думать, что она придет опять и снова будут те же ласки. Хотелось побыть одному, покурить, выйти на чистый воздух, в сад из этой пропитанной духами и запахом женщины мастерской.

Публикация Т. Муратовой



Виктор Ерофеев

Русская красавица

Отрывок[1]

Ритуля утверждает, что я ночью кричала. Очень может быть, но я не слышала. Ритуля показала мне в доказательство свою руку со следами ногтей: — Я едва вырвалась! — Это мне, наверное, после шампанского кошмары приснились. А чего я кричала? — Просто а-а-а-а-а-а-а!..

[1] Полностью роман «Русская красавица» будет опубликован в издательстве «Вся Москва».

Я люблю Ритулю, но молчу, как рыба об лед. Официальная версия: я скрываюсь от одного мужика. В ней есть слабая доля правды. Самое страшное как раз в том, что я должна зарыть тайну в себе и мне не с кем о ней поделиться, боюсь, что меня объявят сумасшедшей, скрутят, сгноят, сожгут, как ведьму, в крематории. С меня достаточно Мерзлякова. Мерзляков, когда я ему рассказала в самых общих чертах, в ужасе протянул было руку старой дружбы. Он повез меня, на всякий пожарный, в подмосковную церковь, где велел помолиться. Я помолилась как могла, от всего сердца, выложила перед образами целую кучу жалоб и разревелась, а потом мы поехали в ресторан. В ресторане мы немножко выпили, отошли, и я под воздействием свежего страха предложила Мерзлякову остаться у меня ночевать и тем самым вспомнить нашу забытую шестидневную любовь. Однако Мерзляков смалодушничал и уклонился под предлогом, что заразится черт знает каким мистическим сифилисом. Ну, не свинья ли? Он меня кровно обидел. Я бы выгнала Мерзлякова из дому, но он к тому времени был уже изрядно пьян. Вместо этого мы совсем напились и непроизвольно заснули.

Написать, конечно, я могу, но, было бы куда лучше, если бы мою историю взялся описать, например, Шолохов. Представляю, он бы ее так описал, что у всех бы рты отвалились, но он уже очень старый и к тому же говорят, до такой степени спился, что начал распространять о себе ложные слухи, будто свои гениальные произведения сочинил не он, а совершенно другой человек. Остальные из живущих писателей не вызывают во мне доверия, потому что пишут скучно и все врут, норовя или приукрасить факты народной жизни, или, наоборот, полностью осквернить, как Солженицын, о котором В. С. достоверно рассказывал, что тот в своем лагере был известным доносчиком и дезертиром, недаром потом и сбеленился, в отличие от того же Шолохова, который писал честно, все как было, и потому заслужил всеобщее уважение и даже имеет собственный самолет. Более интересно и по-человечески пишут иностранные авторы (за исключением, пожалуй, монголов), которые зачастую печатаются на страницах журнала «Иностранная литература», на которую меня раньше регулярно подписывал Виктор Харитоныч, а теперь не подписывает. Они удачнее, чем наши, умеют передать психологию, да и потом про иностранную жизнь читать веселее, потому что про нашу и так все понятно, чего про нее читать, я и в кино-то не хожу на всякую эту чушь, времени жалко, но они тоже иногда чего-нибудь такое завернут и заумь напустят, не поймешь, где конец, где начало, сплошной модернизм, который ослабляет художественную силу и неясно, зачем их публикуют. А так, исходя из своего опыта, должна сказать, что писатели — народ мелкий, как мужчины еще того мельче и, несмотря на импозантную внешность, кожаные пиджаки, вечно какие-то взбудораженные, суетятся и очень быстро кончают. Я никогда и не хотела выйти за кого-либо из них замуж, хотя несколько раз подвертывалась возможность, даже был один директор издательства. Довольно молодой еще человек, но с совершенно испорченной нервной системой, который мечтал всех заново раскулачить. Он особенно мечтал раскулачить певицу Аллу Пугачеву. В своих мечтах он доходил до истерики. Из скромности я выдавала себя за воспитательницу детского сада. Это его пленило. Но он тем не менее хотел меня тоже сначала раскулачить, а уж потом жениться. Пришлось с ним расстаться. И многие женились на таких дешевках, что даже обидно.

Но я не только хочу поставить науку в тупик, снабжая ее новыми сведениями. Это меня, признаться, ничуть не волнует. Пора, наконец, навести порядок в своей судьбе. Однако каяться не собираюсь. Иногда я кажусь себе несчастной и глупой бабой, которую измордовала жизнь в лице, между прочим, крикливой мордовки Полины Никаноровны и ничего другого не остается, как пойти удавиться в собственной ванной, где гудит, не смолкая ни на минуту, нечеловеческая выдумка — газоаппарат, а иногда, распустив пушистые волосы, я смотрю на себя и говорю: утри слезы, Ира! Может быть, ты в самом деле новая Жанна д'Арк? Пусть ты обос... Ну и что? Подумаешь! Ты не смогла спасти Россию, но зато не побоялась пойти на смертный риск ради этой сомнительной затеи! Ну, кто еще из твоих соотечественниц смог бы такое, их самая большая смелость состоит в том, чтобы в тайне от мужа завести, как говорит моя мама, набегавшая в Москву душиться моими духами, посторонний интерес и жить с ним раз-два в неделю, по дороге с работы домой, прикрываясь погоней за дефицитом. Кто из них рисковал так красиво и безнадежно, как ты?!

Не раз садилась я в лужу в вечерних нарядах, не раз обрекала себя на позор, и меня выводили, но ведь не из какого-нибудь кабака, как привокзальную курву, а из зала консерватории, где на премьере я забросала апельсинами британский оркестр из-за полной безвыходности моего положения! Нет, Ира, ты была не последняя женщина, от твоей красоты балдели и блекли мужчины, ты пила исключительно только шампанское и получала букеты цветов, как солистка от космонавтов, послов и подпольных миллионеров.

Потрясающий мужчина, племянник президента латиноамериканской республики, красавец Карлос, любил тебя на столе своей резиденции, забыв о костлявой жене, и Володя Высоцкий часто подмигивал тебе со сцены, выходя кланяться после «Гамлета»... Были и другие, попроще, были и просто шушера и подлецы, но только в сравнении видится величие человека! А по-настоящему любила я только крупных людей, с их лиц лучился маслянистый свет жизни и славы, перед которым была я бессильна, я вся горела, но я тоже умела делать чудеса, и недаром Леонардик называл меня гением любви, а он знал толк. Да и вся любовь с ним, какой бы зловещей и пагубной ни оказалась она для меня, разве можно назвать ее пошлой? — Нет, Ира, говорю я себе, рано вешаешь нос, твоя судьба решается не в какой-либо мелкой конторе, за ней, между прочим, неотрывно следят шесть самых красивых красавиц Америки, на которых, видя их постоянно в кино и по телевизору, дрочится миллионная армия средних американцев, и они собрались раз все вместе — пять белых, одна — шоколадная, в фешенебельной русской чайной в Нью-Йорке на 57-й стрит и под вспышки фотоаппаратов, жужжание камер в один голос потребо-

вали, чтобы меня не обижали, чтобы не трогали их сестричку, которая в единственной своей шубе из огненно-рыжей лисы казалась далекой нищенкой, золушкой, замарашкой, затерявшейся в снегах и несчастьях. Я думала, вместе с приветом они пришлют мне какой-нибудь милый подарочек, хотя бы дубленку на память, которую я все равно не приняла бы из гордости, доставшейся мне от прабабушки, на которую я похожа, у меня над кроватью ее портрет, но они не прислали, не разорились...— Да плюнь ты на них! — сказала Ритуля, когда мы рассматривали фотографию, где они обнялись: пять белых, одна — шоколадная.— Противные рожи! Зубастые как на подбор! — ворчит Ритуля, ревнуя меня к американкам.— Правильно им Харитоныч отписал! — злорадствует она. Ритуля вообще недолюбливает иностранных женщин за то, что они претендуют на львиную долю иностранных мужчин. Но ко мне она очень добра и ласкова, как козочка. Второй месяц живу у Ритули в состоянии ежеминутного переполоха. Я верю в нежные узы женской дружбы. Без них я бы совсем погибла.— Ты бы лучше позвонила своему Гавлееву! — советует Ритуля. А что Гавлеев? Он тоже от меня отшатнулся. Да ну их, опротивели все! А раньше я и трех дней не могла прожить, я благоухала, как голубой бергамотовый сад в лунную ночь, когда звезды торчат в южном небе, а рядом в волнах плещется моя Ксюша. Но сад растоптали. Креститься? А вдруг мне нельзя? Ведь я ни за что на свете не признаюсь отцу Вениамину! Все в заговоре против меня! Не зря, не зря он выспрашивал насчет Леонардика, как, дескать, умер. Пожалуйста, я отвечу, как на духу, как перед следователями, которые мучили меня и оправдали, и уж кто должен был быть главной на панихиде, так это я, а не она, или по крайней мере должно было произойти примирение, равносильное тому, как у гроба раздавленной Анны Карениной примирились со слезами на глазах ее муж и офицер Вронский, потому что перед смертью все одинаковые, но не хватило у Зинаиды Васильевны великодушия, да и откуда ему у стервы взяться, так мало того, что в шею вытолкали, но козни Зинаиды распространились еще дальше! Она употребила все свое вдовье влияние, чтобы меня стереть. А тут еще бега... Ах, зачем я бегала?

Знали бы они, пять белых, одна шоколадная, как худо мне нынче! Ой, худо!.. Но теперь они мне не помогут, ничто не поможет... Нет, вот я покрещусь в ближайшие дни — тогда посмотрим! Тогда на мою сторону встанет светлое воинство божеских сил, и если кто посмеет ко мне прикоснуться — пусть попробует! Рука отсохнет у обидчика, ноги разобьет паралич, печень покроется раковой опухолью... Не горюй, Ира, говорю я себе, ты живучая, как сорок тысяч кошек! Ты живуча, как сорок тысяч кошек... Может быть, ты в самом деле новая Жанна д'Арк?

Пила исключительно только шампанское.

Когда шампанского не было, сдаваясь на уговоры, пила коньяк, что наливали, то и пила, вплоть до болгарских помоев, но дело не в этом: я хотела понимания, а меня спаивали умышленно и целенаправленно, и я делала вид, будто не догадываюсь, и начинала капризничать и все презирать. Не хочу мартеля! Не надо мне вашего курвуазье!..— Я люблю куантро! — говорила с победоносной улыбочкой, желая всем насолить, а они отвечали: — Так это же не коньяк! — Почему не коньяк? Разве коньяк не может быть апельсиновым? — Все хохочут. Знаток посрамлен. А не держи меня за дуру! Ладно, Гриша, скажут ему, кончай выступать. Неси куантро! А у Гриши нет куантро, и несолидно получалось.— А однажды я была в компании, где был, представьте, один барон, настоящий барон, седоватый, нет, правда, Ксюш? — Ксюша ласково смотрит на меня, как на расшалившегося ребенка.— Владелец вот этого коньяка.— И что же он пил, барон? — спросит какой-нибудь вшивый профессор из Университета Лумумбы.— Свой коньяк? — Нет,— говорит ему, подмигивая, уязвленный мною хозяин, который уже ненавидит меня за куантро, этот — как его? — Гриша, к которому мы с Ксюшей приехали, сделав, можно сказать, одолжение. Нет, иронизирует Гриша, это все равно, что пить собственную мочу! — Ах, как остроумно, говорю холодно. Совсем не смешно.— И я с ужасом чувствую, что меня здесь не понимают, что я чужая на празднике жизни, что нужно выпить, скорее выпить, чтобы не разрыдаться, нужно выучить какой-нибудь язык, потому что барон не говорит по-русски, хотя бы двадцать слов в день, но я такая ленивая, такая ленивая, что своей ленью могу заразить целый остров вроде Исландии, и настанет в Исландии опустошение... Крах!! А мне-то что? Я оглянулась, чтобы найти Ксюшу, но вместо Ксюши лежали на полу туфельки, потому что Ксюшу уволокли на кухню, прельстившись ее фантастическим блеском, а она только что приехала на розовой машине, вся нарядная, приехала и сказала: — Не могу в России. Не могу без России... Что делать мне, солнышко?

Она всегда звала меня солнышком, вкладывая в это слово столько нежности! Увели ее, босую, на кухню. Я пошла за ней, вижу: вокруг нее крутятся два режиссерчика с «Мосфильма», а она сидит и безучастно пьет быстрорастворимый кофе. Я говорю, Ксюша, идем отсюда! Здесь нас не понимают, а только спаивают. Идем, солнышко, говорит она мне, встать помоги! Мужики в замшевых куртянчиках нас за руки удерживают, танцевать приглашают. А я говорю: подо что танцевать? под это старье? Ну, спасибо, говорю, с вами неинтересно! Насилу отпустили, а Гриша качается в проеме дверей и смотрит злобно, как мы в лифт водружаемся. Может быть, девочки, передумаете? У меня дыня есть. А Ксюша говорит: давай сюда дыню. Мы тебе ее завтра назад привезем. Гриша даже обуглился от обиды, а мы на кнопку нажали и вниз.— Не наши люди,— говорю,— не наш калибр.— А она отвечает: как мы здесь очутились?

Сели в розовую машину и думаем, что дальше? Ксюша предлагает ехать к Антончику. Что за Антончик? Не выйдет ли, говорю, накладки? Я никогда не поспевала знакомиться со всеми ее знакомыми, на ней друзья гроздями висели. Ну, как ты, спрашиваю, во Франции? Не очень, отвечает. Ксюша вышла за зубного врача, смеясь, что зубы болеть не будут. Этот Рене приезжал в Москву на ученый конгресс, а она его снимала для телевидения, он умел складывать ручки, как мадонна,— ах, солнышко, рассказывала она мне, у него расстегнулась пуговка на рубашке, и я увидела его опушенный пупок... Участь моя была решена. Она думала, что во Франции тоже будет работать на телевидении, потому

что с детства знала французский и играла на пианино, как в прошлом веке, однако француз не позволил и поселил ее под Парижем, на станции Фонтенбло, где похоронен Наполеон, но я не об этом: Ксюша жила в просторном доме с большим грушевым садом и писала мне истошные письма. Нежное мое солнышко, писала она, мой муж Рене при ближайшем рассмотрении оказался полный мудак. Целыми днями сверлит зубы, размеряет время до каждой секунды, деньги закалывает булавочкой. По вечерам с важным видом прочитывает газету «Ле Монд» и рассуждает в постели об особом пути социализма с французским лицом. Его прикосновения и стерильные запахи напоминают все тот же зубоврачебный кабинет, хотя его член не похож на бормашину и вообще ни на что путное. Я объелась грушами, у меня хронический понос. От здешних русских, с которыми познакомилась, тоже понос. Они ушиблены пыльным мешком и все время оплакивают отчизну. Возражать им бессмысленно: они подозрительны и косолапы. Гарвардскую речь С.— читала? — жуткое позорище. Я краснела за этого рязанского балбеса и с большой радостью узнала о старинном партийном кличе: за вчерашнее — спасибо, за сегодняшнее — отвечай! А они решили, что я вообще красная. У меня развился локальный комплекс Эммы Бовари, я завела себе молоденького водителя грузовика, но он тоже зануда... В другом письме она все-таки признавала, что Франция довольно прекрасная страна, что она принялась со скуки путешествовать, что за прелесть — Нормандия, только, к сожалению, повсюду изгороди, частная собственность и французы, несносная публика! Особенно меня убивает парижский снобизм,— писала она.— Слова не вымолвят в простоте, все подсюсюкивают, мысли не имеют никакого приложения к жизни, сплошная риторика и нафталин! Были мы с мужем у одного академика. Академик подал Рене два пальца — представляешь? — вместо рукопожатия. Рене даже не возмутился! Сидел на кончике кресла со сладчайшей рожей... Где этот растленный Запад? — писала Ксюша.— Не вижу в упор! Все они удручающе положительные, а когда грешат, то с таким чувством меры, с такой обстоятельностью, с какой лавочник из колбасной лавки режет ломтики ветчины. Или как пьют водку — мелкими глоточками и не больше двух рюмок, а потом, от сознания исполненного греха, ходят довольные и еще больше, чем раньше положительные...— Я не верила ее письмам, думала, что разыгрывает...— Единственная отрада моя — онанизм,— писала она.— Мои мысли — о тебе, солнышко!..— Я решила, что у Ксюши свои какие-то цели, что ей нужно так писать, и продолжала любить Европу. Ах, какой был, например, этот седоватый барон, которого я видела в ресторане «Космос»! А Гриша решил, что я вру. Я смерила Гришу уничтожающим взглядом, который не выдерживают мужчины, не почувствовав собственного ничтожества. Эх ты, Гриша! И откуда он только взялся со своей глупой дыней? Ксюша, сказала я, ну, подумай ты на милость, куда мы поедем, ты же, Ксюша, совсем надралась!.. Плевать, сказала Ксюша, в конце концов я — француженка. Что они со мной сделают? — Она долго тыкала ключом в зажигание и долго не попадала. Машина взревела так, будто поехали на такси! — Сиди тихо и слушай музыку, сказала Ксюша и включила музыку. Одна певица из Бразилии, фамилии не помню, запела громко, но таким теплым голосом, словно запела только для нас с Ксюшей. Я вспомнила Карлоса. Мы обнялись, прильнувши друг к другу. Она — в модной волчьей шубе, разрушающей представление о жмотстве врача, которого до свадьбы я даже не знала, потому что Ксюша, несмотря на нашу любовь, всегда вела свою отдельную жизнь и никого в нее не допускала, а я обижалась и старалась быть, как она. А я — в своей старенькой рыжей лисе, что подарил мне Карлос, брат президента, только его уже не было в Москве и, может быть, в живых, потому что президента свергли, и к власти пришла хунта, и он канул, не откликнувшись ни единым письмом.

Не знаю, был ли Карлос хорошим послом, но то, что он был потрясающим любовником, я знаю точно! Он превратил свое посольство в самое веселое место в Москве. Он был очень прогрессивный, и ему, скрипя сердцем, не запретили. Он был такой прогрессивный, что на приемы ездил в жигулях-фургоне, прицепив свой пестрый, как пижама, флажок, и без шофера, но я-то знала, что в гараже у него стоял, поблескивая черными боками, мерседес, и по ночам мы ездили на нем, когда мне хотелось прокатиться. Он переоборудовал подвальный этаж в танцевальный зал. Он накупал бесчисленное количество жратвы, выпивки и сигарет в валютке на Грузинской и закатывал бешеные пиры. Туда ходила вся интеллектуальная Москва. Там Белла Ахмадулина признавалась мне, мол, вы, дитя, несказанно собой хороши. Карлос прекрасно танцевал, но я танцевала еще лучше, и он это быстро заметил и оценил по достоинству. Я осталась у него, когда под утро разошлись последние гости, и милиционер отдавал им поочередно честь. Я — посол,— внушал Карлос стерегущему особняк милиционеру, держа в руке стакан и бутылку Московской водки,— и если ты откажешься, я обижусь.— Милиционер из боязни обидеть посла дружеской страны пил не моргая. Я осталась у него, и он, оказалось, умел любить еще лучше, чем танцевать. Мы сошлись на любви к классической музыке, и нам постелью в ту ночь стал его безразмерный письменный стол со стопочкой книг и бумаг на дальнем краю, хранивших мимолетные тайны банановой республики, но он не был жгучим брюнетом с черной полоской усов, сулящей брутальность и ложную пылкость клятв. Его южная наружность была смягчена и обуздана оксфордским шиком, в котором он жил много лет, когда учился. Я имела дело не с каким-нибудь знойным выскочкой. Он покорил меня аристократической тишиной, и я не верила Ксюше.

Ксюша приехала через год, выдумав липовую командировку для сбора репродукций к выставочному каталогу, одетая так небрежно и безукоризненно, что не нужно было даже разглядывать этикеток ее платьев, сапог, свитеров и ночных рубашек, чтобы определить их принадлежность к самым убойным бутикам, не говоря уже про розовую машину, на которую все сбегались, но не успела она из нее выйти, принять душ и переодеться с дальней дороги, как начала поносить своего мужа, а заодно с ним и грушевый сад. Привыкшая понимать ее с полуслова, намека или вовсе без слов, лишь только взглянув в ее беспримерное лицо, я почувствовала себя обманутой, но промолчала. А когда после всей суеты и по-

дарков, а она меня всегда баловала, мы наконец залегли, я попросила объяснений. Неужели, думала я, Ксюша переродилась? Нет, говорила я себе, от этого я не буду любить ее меньше, я вообще ей все прощу и не буду перечить, но ведь мне хотелось не только простить, ведь я тоже не раз примеряла на себя ее выходку, в которую она меня не посвятила до самой свадьбы, итак, я попросила объяснений, и она, зевая, сказала, что к хорошему, солнышко, привыкнуть нетрудно, но стоит привыкнуть, как оно перестает быть хорошим, становится никаким, и все начинается с нуля и отмечаются утраты. Это что, ностальгия? — спросила я. Она вяло запротестовала.— Но ты говоришь: утраты...— Ах, сказала она, отложим до завтра, и поцеловала в висок, но завтра негодовала уже по другой причине: за ночь у нее сперли щетки от розового авто, а на капоте крупными буквами нацарапали... Она материлась, и это мне было доступно. Ее облаяли в магазине. Стоя рядом, я получила большое удовлетворение. Она заказала Фонтенбло и долго щебетала со стоматологом. Странные люди, рассказывала она. Не успеешь выйти замуж, требуют ребенка, как у нас в Средней Азии. Маразм. К тому же он такой ревнивый!.. Оставайся,— предложила я.— А что! — сказала Ксюша с вызовом. Я ничего не сказала, и вместо этого мы пустились в гульбу и на четвертую ночь выплыли на Антона, который был похож, заметила Ксюша, на молодого Алексея Толстого. Это хорошо или как? — спросила я, не представляя себе, признаться, ни молодого, ни старого, а только улицу с особым режимом.— Зависит от настроения,— сказала Ксюша.— Я познакомилась с ним в Париже.— Что он там делал? — Трахал меня.— Мы выехали за пределы Москвы.— Ксюша! — заволновалась я. Мы куда-то не туда! — Было темно, но снег больше не валил.

На выезде нас задержали гаишники.— Спокойно,— сказала Ксюша и надвинула на глаза черную вязаную шапочку. Опустив стекло, Ксюша ласково обошлась с инспектором. Она с ними ладила и подкармливала с руки одноразовыми зажигалками, брелоками, шариковыми ручками, сигаретами, шведскими гондонами, магнитофонными кассетами, жвачкой и календариками с голыми женщинами — от календариков они просто шалеют,— радовалась она. Всей этой бесценной дрянью у нее был набит бардачок. Буро-малиновый от мороза инспектор браво козырнул, пожелал проявлять осторожность на трассе и напоследок сожрал нас глазами. Мы поехали дальше, и нас сразу обступил лес.— Вот что невозможно в Европе! — ликовала Ксюша. Потом помолчала и добавила: — Дикари...

Она была непоследовательная, моя Ксюша, в этот вечер и дальше. И чем дальше, тем больше. И чем больше она там жила, тем меньше она становилась последовательной.

В дачном поселке горели редкие фонари и лаяли собаки, но дорога была образцово расчищена. По пути мы еще чуть-чуть выпили, и нас совсем развезло. Ксюша смеялась и хватала меня за коленки. Нам стало жарко. Ксюша загудела так пронзительно, будто она здесь своя. Собаки вдруг затявкали со всех сторон сразу, но нам не отперли ворот. Часы в машине показывали третий час. Я ничего не сказала, но для бодрости глотнула мартини. Наконец, ворота приотворились, и в свете фар мы увидали бородатую морду в черном тулупе. Бородач рассматривал машину с сонным видом, но с нескрываемым подозрением. Впоследствии этому сторожу с телячьими глазами суждено будет сыграть некоторую роль в моей жизни, хотя я тогда об этом не догадывалась. То ли сторож знал Ксюшу, то ли испытал прилив уважения к машине, однако, поразмыслив, он нас пропустил, и мы въехали на территорию, которая мне показалась большим парком. Ксюша подрулила к дому, вход был освещен, и мы вылезли из машины, наполненной музыкой. Ксюша сделала несколько шагов и, обессилевшая, упала в сугроб. Я поспешила ей на помощь. Мы лежали в снегу и глядели на сосны, которые в вышине шумели.— Во кайф! — сказала Ксюша и засмеялась. Я согласилась, но все-таки спросила удивленная размахом рядом стоящего дома.— Ксюша, где мы? — В России! — ответила Ксюша, совершенно в этом уверенная. В снегу было хорошо, и мы стали задирать в небо ноги в тонких колготках и возиться. На крыльцо вышел человек в одной рубашке и, присмотревшись к нам, закричал: — Ксюша! — Антончик! — закричала Ксюша.— Мы принимаем снежные ванны! Иди к нам! — Вы простудитесь, идиотки! — дружески захохотал Антончик и помчался вытаскивать нас из сугроба.— Антончик! — сказала Ксюша, сопротивляясь и не желая вставать.— Ты будешь нас трахать или не будешь?! — Буду! — оживленным голосом откликнулся Антончик.— Ну, тогда пошли! — сказала Ксюша и прекратила сопротивление. Антон подхватил нас под руки и потащил к крыльцу.— Вообще, слово трахаться,— рассуждала Ксюша, уже совсем мокрая от снежных ванн, но прекрасная в своей черной шапочке, роковым образом надвинутой на глаза,— оно,— заметила Ксюша,— облегчает тяжелое дело русской е... В душе я признала ее правоту, но смолчала, слегка смущаясь незнакомого мужчины.

На крыльце Антон представился мне, после чего устремились в натопленный дом. Сбросив шубы, прошли в столовую, где за столом сидели разные люди и ели остатки ужина, а может быть, они не сидели и не ели — и никого не было, потому что от жары и новых впечатлений я быстро отключилась.

Как передать состояние, когда отключаешься и начинаешь жить в другом измерении, заложив всю себя в ломбард, отдавшись на поруки доброму попечителю, с которым, однако, встреч не бывает? А иногда вдруг всплывешь на поверхность и держишься на воде, а потом снова под воду и — до свидания!

Так, всплывая в ту ночь в разомкнутые мгновения, я находила себя в кровати, а рядом барахталась Ксюша, ее искривленное лицо потянулось ко мне, вытянулось и укусило так, что я встрепенулась и не могла сообразить — не то вообразить, не то согласиться с таким отношением, однако была отвлечена видением более категорического порядка, которое уставилось мне в щеку и стало горячим. Я схватила его, отчего он вздрогнул и выгнулся, а я сказала ему: здравствуй, вождь краснокожих! Упершись коленями в мякоть постели, обласкав его для приветствия, была удивлена тем обстоятельством, отчего, видно, и всплыла, что

некий другой вождь впился в меня с совершенно иной стороны, а Ксюша, как луна, взошла откуда-то с правого бока. Казалось, меня обложили, и я недоумевала, представленная на крыльце одному Антону, не мог же он настолько раздвоиться, однако была занята и только удивленно промычала, да и Ксюша наконец-то попалась, но вместо того, чтобы от меня отползти, она еще больше прижалась, и мы, обнявшись, поднялись в воздух. Охваченные волнением, пламенем и оттогнув головы, наперегонки, смеясь и повизгивая — понеслись! понеслись! И снова я отключаюсь, и память спит — вдруг боль и мой возглас! Наступив на бокал, я порезалась и притянула к себе ступню. Ксюша, как собака, зализывала мне рану, а я лежала навзничь и стонала под одобрительный гул — и снова Ксюша, с губами в крови, как в вишне, дурашливая, родная — и я заплакала от нестерпимой любви к ней — на фоне поверженного гиганта, который, собираясь с силами, повис уныло и безветренно. Тряпочка. Но не в наших с Ксюшей принципах отступаться! Я жалостливая, как всякая баба. Делаю чудеса и глупости одновременно.

Антон стоял в халате и играл стаканом. На, выпей! — Я приподнялась на локте, но опустилась, не в силах удержаться. Антон сел рядом. Его подбородок — пухлый, маленький, никудышный — мне не понравился, и я отвернулась к окну. На подоконнике цвели фиолетовые и белые альпийские фиалки, а там, дальше, была зима.— Форточку! Открой форточку! — попросила я и пригубила. Это было шампанское. Я выпила до дна. Он налил еще. Я снова выпила и легла, глядя в потолок.— Ты была гениальна,— прошептал, улыбаясь, Антончик. Шампанское делало свое дело: я оживала. Ты тоже — ничего,— сказала я слабым голосом, с усилием вспоминая какие-то раздвоения личностей и наш совместный с Ксюшей полет.— А где Ксюша? — обеспокоилась я, не найдя Ксюши.— Она уехала утром в Москву. У нее дела,— объяснил Антончик, подтверждая мое восхищение Ксюшей, которая умела, при помощи силы воли, оклематься и перешагнуть в дневную жизнь.

После бессонной ночи она становилась еще более собранной и кипучей, и только подпухшие глаза наводили сведущего человека на лукавую мысль. В обеих жизнях она оставалась собой, не крошилась, сочетала сноровку и нежность, с одинаковым пылом отдаваясь ночи и дню, находя в каждом случае свою прелесть. Я отходила гораздо медленнее, и следующий день был погибший, особенно зимой, когда к обеду темнеет, а в сумерках хочется сидеть в теплом свитере и неподвижно смотреть преимущественно в камин, который также оказался на этой чудесной даче, вместе с картинами, карельской березой, библиотекой, безделушками и коврами, что тяжелым и мягким грузом лежали на паркетных полах.— Ты был молодец! — сказала я Антоше,— спасибо за глоток шампанского, и он наклонился и поцеловал меня, и я, помедлив, призвала его к себе, несмотря на его подбородок: пухлый, маленький, никудышный.

Приведя себя в порядок в голубой ванне с кафельной во всю стену гравюрой нимфы, моющейся в тазу, а еще у них на втором этаже была настоящая финская сауна, я осторожно спустилась по лестнице, испытывая легкое головокружение, от которого все казалось зыбким и призрачным, но в нем тоже свой кайф. Антон пригласил меня к столу, отодвинув стул, и улыбнулся несколько опустошенной улыбкой. Холодные закуски, разметанные во множестве, меня не особенно привлекли, но меня тронуло их гостеприимное изобилие. Высокая худая прислуга — жена сторожа — была миловидна, однако несколько пучеглаза и рот был похож на куриную попку. Она не понимала шутки своего рта и ярко красила губы. Сам сторож половиной лица высунулся из кухни, интересуясь моей персоной, чтобы потом обсуждать меня со своей женой, и я посмотрела на него, нахмурившись, но Антон, пребывавший в том расположении духа, в которое неизбежно приходят мужчины, доказав состоятельность, пригласил сторожа, с которым был на ты, выпить сто грамм. Предложение повергло сторожа в театральный испуг: он всплеснул руками, глаза завращались, и он стал отказываться, ссылаясь на уголь, рассыпанный в гараже. Так отказываются от водки только самые большие любители этого дела, и я не выдержала и рассмеялась. Жена сторожа — тоже, видно, не дура выпить — первая сдалась на уговоры. Покуда они угощались, я искоса все рассмотрела. Это был не плебейский дом, и я пожалела, что не расспросила Ксюшу про его владельцев, хотя зеленые солдатики во главе со знаменосцем, выстроенные в ряд на каминной полке, сказали мне больше, чем обручальное кольцо, которого он не носил. Подали борщ. Как я обрадовалась жирному горячему борщу, который дышал и дымился в белой супнице, совсем забытой и неупотребляемой части обеденного сервиза, то же самое, что галоши. Как целителен был этот борщ! Как кровь бросилась к лицу! Нет, в жизни бывают все-таки светлые моменты, не только метель да сумерки!

Но дело не в этом: тогда, на излете утреннего похмелья, когда я радостно ела горячий борщ, а Антон, приближая ко мне свое лимонно-серое лицо, с резиновой рекламной улыбкой произносил мне комплименты, что говорило не только в пользу его галантности, но и воспитанности,— я ела горячий борщ, а Антон говорил, что красивых женщин встречал немало, но редкая из них бывала красива во сне, потому что во сне лицо красавицы расслабляется и дурнеет, на нем выступают следы неискоренимой вульгарности и первородных грехов — однако у меня на спящем лице он прочитал только искренность и красоту,— тогда, на излете утреннего похмелья, в моей жизни распахнулась новая дверь, и в нее с декабрьского морозца твердой поступью удачника и знаменитого человека вошел Леонардик!

Он вошел под переливы моего смеха. Я смеялась, откинув голову, смехом радостного недоверия к тому, что была красива и искренна в этом похмельном, послелюбовном сне, в который погрузилась, так и не придя в себя, то есть перейдя из одной отключки в другую, а Антончик, который впоследствии оказался редкостным говном, повернулся к двери и сказал: — А, привет! — Я оглянулась и увидела тебя, Леонардик!

С лязгом, скрипом, визгом
опускается над Русской Историею
железный занавес.
— Представление окончилось.
Публика встала.
— Пора одевать шубы и
возвращаться домой.
Оглянулись.
Но ни шуб, ни домов не оказалось.

Розанов В. Апокалипсис
нашего времени, 1918

Владимир Сорокин

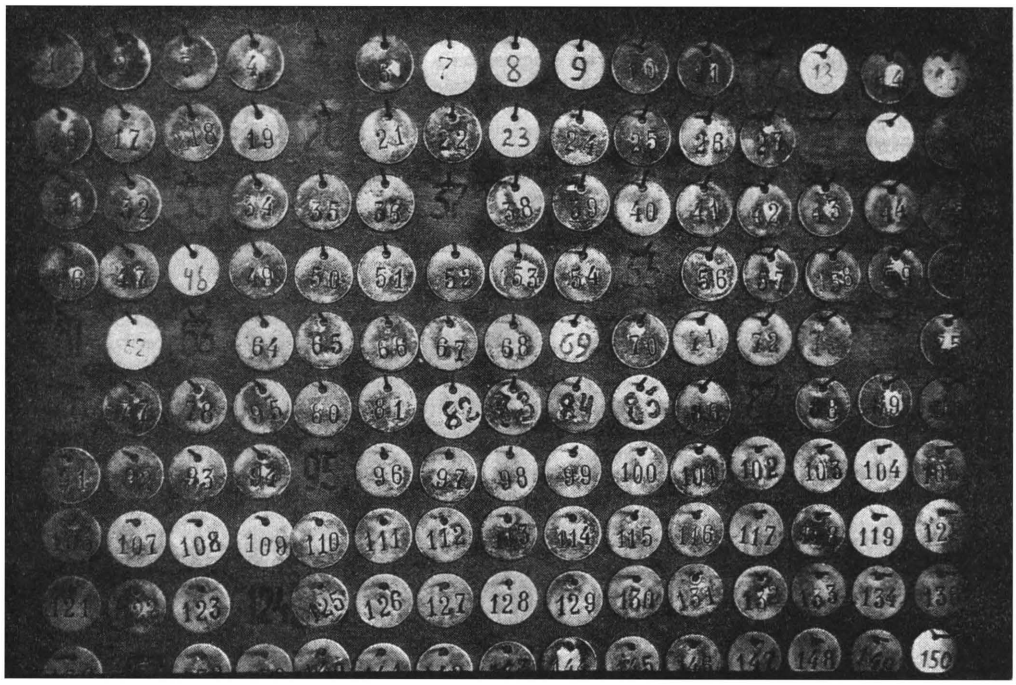
Пельмени

Когда-то, на рубеже 70—80-х, одним из любимых наших занятий было коллективное смотрение телевизора с обширным комментированием происходящего. Так, например, следя за программой «Время», мы вожделенно мечтали, чтобы кто-либо из Дикторов (желательно Дама в белой блузке) неожиданно начала бы страшно материться с экрана. Нам казалось, что это было бы не только разрешением, но и оправданием этого суперофициального, стерилизованного телерадиостиля. В этом виделся и слышался некий катарсис. Это ощущение вдохновляло многих из нас. Сорокин же, как мне кажется, на нем построил всю свою поэтику. Все его сочинения — разнообразные тематически и жанрово — построены, в сущности, на одном приеме. Прием этот — настолько силен и органичен, что всякий раз срабатывает, не давая осечки. Я бы этот прием обозначил как «истерика стиля». Сорокин не занимается описанием так называемых жизненных ситуаций — язык (главным образом, литературный язык), его состояние и движение во времени и есть та единственная (подлинная) драма, занимающая концептуальную литературу, одним из персонажей которой является Сорокин. Язык его произведений, ювелирно имитирующий прикидывающуюся живой, хотя давно ставшую «фанерной», советскую словесность, а заодно и весь тотальный мир, стоящий за ней, в какой-то момент (этот момент можно считать кульминацией каждого произведения) как бы сходит с ума и начинает вести себя неадекватно, что на самом деле является адекватностью иного порядка. Она настолько же беззаконна, как и закономерна.

Эта публикация — одна из первых на Родине. В. Сорокин, как автор двух романов, многочисленных рассказов и пьес, достаточно хорошо известен западному читателю. Издается как по-русски, так и в переводах.

Лев Рубинштейн

Из серии «Фрагменты». 1988. Фото И. Мухина



ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

Иванов Николай Иванович — 61 год, среднего роста полноватый мужчина, сторож автобазы, в прошлом прапорщик.

Иванова Наталья Федоровна — 58 лет, пенсионерка, в прошлом работница обувной фабрики.

Небольшая кухня Ивановых: газовая плита, рядом с ней стол-тумба, уставленный кастрюлями, рядом раковина, над ней сушилка для тарелок, в углу маленький холодильник. Посреди кухни — круглый стол, накрытый клеенкой, на котором Иванова месит тесто; она в домашнем платье с засученными рукавами и в фартуке. Рядом на табуретке сидит Иванов и читает газету. Он в клетчатой байковой рубахе, заправленной в кальсоны, которые, в свою очередь, заправлены в серые шерстяные носки.

Иванова *(с силой мнет тесто)*. Во как... во как... и во как...

Иванов *(не отрываясь от газеты)*. А?

Иванова. Во как мнется.

Иванов. А что?

Иванова. Да на молоке-то во... как...

Иванов. На молоке?

Иванова. Ага... на молоке-то... воно оно как...

Иванов. А ты на молоке нынче?

Иванова. А как же...

Иванов *(шелестя газетой)*. Вот и погода опять тово...

Иванова. Обещают?

Иванов. Ага. Вот. ...метели и заносы. А к ночи 26 градусов.

Иванова. Ух ты. Надо капусту от двери прибрать. А то померзнет.

Иванов. В бочке-то. Да ты что. Накрыть мешками, и все дела.

Иванова *(качает головой)*. Примерзнет. Так прихватит, потом топором колоть придется...

Иванов. Да чего ты дергаешься. Говорю, не примерзнет.

Иванова. Примерзнет... хоть отодвинуть.

Иванов. Правильно. Отодвинем да накроем.

Иванова. Накроем-то накроем, а как ветром проберет...

Иванов. Да что ты заладила! В прошлую зиму не пробрало.

Иванова. То-то не пробрало. А в эту — кто знает.

Иванов. И в эту обойдется.

Иванова. Обойдется, не обойдется, кто знает...

Иванов. Обойдется.

Иванова. Во... во как... приладилася...

Иванов *(просматривая газету)*. Вишь... судили.

Иванова. Кого?

Иванов. Да, взятки брали.

Иванова. Кто?

Иванов. А вот... начальник облторга В. П. Соколов... и этот... щас... заведующий овощебазой И. И. Арефьев.

Иванова. Судили?

Иванов. Судили... Соколову восемь лет, а этому... Арефьеву пять. С конфискацией имущества.

Иванова. Во... доигралися... во, и не липнет...

Иванов. Доигрались. Жадность фраера сгубила.

Иванова *(смеется)*. Да.

Иванов. Зарылись ребята.

Иванова. А как же. Деньги-то вон как...

Иванов. Денежки все любят.

Иванова. А то как же.

Иванов. У нас вон Молоканов тоже с бензином: раз, раз — и налево. А потом — хвать и ку-ку. Рвачи, вот и попадают.

Иванова. А теперь всюду рвачи.

Иванов. Конечно. Чего им.

Иванова. Всюду рвут, где можно... где можно, там и рвут...

Иванов. Так чем шире рот, тем больше хочется.

Иванова. Ууу... рот-то у них вон как... рот-то. Рты у них вон какие.

Иванов. Ты работай, сторожи, а они воруют.

Иванова. Воруют, а после учат как да что.... да ты еще и виноватый.

Иванов. А потому, что дураков-то много. Нет чтоб заявить да пойти куда следует. Пойти и заявить.

Принимая во внимание, что номер экспериментальный, редакция решила не вмешиваться в авторский текст и не перечить авторской воле. Печатая используемые автором «непечатные выражения», мы отнюдь не считаем, что их надо вводить в практику литературных публикаций. (Ред.)

Иванова. Кто ж заявит-то? Заявить-то некому... вишь, вишь, что-то многовато... во...

Иванов. Порядок-то, он ведь весь нужен. Чтобы везде было все как следует. А тут везде воруют, никто не следит.

Иванова. Следить-то... ууу... следить. Их следить... не выследишь...

Иванов. Да следить можно, просто следят не за тем. У нас в части особисты вон какие были, все толстомордые. А повара воруют, кладовщики воруют, начальство ворует. А виноваты прапора. А следить они умеют, коль заставят.

Иванова. Многовато чего-то... ну-ка... *(берет со стола-тумбы скалку)*... так и останется...

Иванов *(складывает газету, зевает)*. Аааах... ох... чего-то...

Иванова. Зубы болят?

Иванов. Да нет... чего-то ломит...

Иванова *(раскатывая тесто)*. Ууу... точно останется.

Иванов *(кладет газету на холодильник)*. С утра-то ничего. Морозец-то вон по ревматизму... *(Трет поясницу.)*

Иванова. Настоялся вчера за водкой, вот и прихватило.

Иванов. Вчера не холодно было.

Иванова. Да, не холодно. Как же... так не холодно... а потом будет... ля-ля...

Иванов. Да это ж... Разве ж мороз такой? Вон под Архангельском — минус сорок по три месяца. А из бани выскочишь да на снег.

Иванова *(проворно орудуя скалкой)*. Во... ненормальные...

Иванов. Петренко, замполит наш, тот каждый раз. И хоть бы насморк... Водки врежет и спать. А тут разве мороз?

Иванова. Мороз-то... он мороз... Мороз всегда мороз... а здоровья не вставишь...

Иванов. Мы вон в пятьдесят пятом в больнице лежали с Ященковым, а санчасть не отапливалась совсем. Да и палата. Отопление не работало.

Иванова. *(гладя и расправляя раскатанное тесто)*. Ух ты... простыня прямо... куда ж девать-то...

Иванов. Скоро лепить?

Иванова. Лепить-то... погоди лепить...

Иванов. Вот сыплется.

Иванова *(берет со стола-тумбы рюмку, переворачивает и начинает, надавливая, вырезать из теста кружки)*. Вот... и так. А лепить сейчас... лепить еще успеется...

Иванов. Я лепить мастак.

Иванова. А как же...

Иванов. Много будет?

Иванова. Теста-то вон сколько... куда уж...

Иванов. А фарш?

Иванова. Фарш тебя дожидается. В холодильнике миска с мясом.

Иванов. Еще не молола?

Иванова. Когда ж мне молоть-то? Я вон делаю.

Иванов. А чего ж молчишь? Я б промолол давно.

Иванова. Так вот и мели.

Иванов. Я-то сижу, думаю, щас лепить будем.

Иванова. Лепить! Тут вон полдела еще...

Иванов. И главное — молчит. Ну ты даешь... голова.

Иванова. Тут руки-то одни.

Иванов. Где мясорубка?

Иванова. Внизу там.

Иванов. Так... *(Достает из стола-тумбы мясорубку, прикручивает к столу, вынимает из холодильника миску с нарезанными кусками мяса.)*

Иванова. Нашел?

Иванов. Тут все?

Иванова. А чего ж?

Иванов. Так. Все сразу?

Иванова. А как же... все сразу... *(Режет рюмкой тесто.)*

Иванов. Куда молоть-то?

Иванова. А... там возьми кастрюлю... внизу... зеленую...

Иванов *(достает кастрюлю, подставляет под мясорубку)*. Так.

Иванова. Там чеснок-то уже в мясе, чистила уже.

Иванов. Ясно. Вон промок... *(Начинает молоть.)*

Минут пять они работают молча.

Иванова. Вот как *(ставит рюмку на стол-тумбу)*.

Иванов. Прими, собью.

Иванова *(отодвигая рюмку подальше)*. Ага...

Иванов. Маловато...

Иванова. А что ж... костистое было...

Иванов. Течет.

Иванова. Вот как, весь стол... *(Расправляет на столе кружочки теста.)*
Иванов. А больше нет? *(Мелет, заправляя мясо в мясорубку).*
Иванова. У меня вон тесто девать некуда...
Иванов. Мясо вроде ничего.
Иванова *(оборачиваясь к нему)*. Смолол?
Иванов. Еще немного.
Иванова. Давай смелю.
Иванов. Да чего уж. Я доделаю.
Иванова. Посолить надо... *(Достает из холодильника яйцо.)*
Иванов. Готово... *(Отходит от мясорубки и вытирает руки о фартук Ивановой.)*
Иванова. Что ж ты, новый ведь... поди вымой.
Иванов. Да ладно, мать, не жлобись. Пойду посру. *(Уходит.)*
Иванова *(усмехаясь)*. Иди, иди... черт, фартук мне выпачкал... *(Смотрит на фартук, потом, ополоснув белые от муки руки, начинает месить фарш, предварительно разбив в него яйцо.)*
Иванов (*входя минут через пять*). Ну и как?
Иванова. Готово. Давай лепить.
Иванов *(садится к столу)*. Давай, давай, а то жрать хочется.
Иванова. Давай. *(Подвигает другой табурет и садится рядом.)*
Иванов. Тебе за мной не угнаться.
Иванова *(смеется, лепя пельмени)*. Да уж где нам!
Иванов *(лепит)*. Я лепить мастак. Мать покойница как лепить, так меня кричит... Куда класть-то?
Иванова *(суетясь)*. А... вот сюда прямо... вот с краю... клади вот сюда...
Иванова *(суетясь)*. А... вот сюда прямо... вот с краю... клади вот сюда...
Иванов. Ты перцу всыпала?
Иванова. А как же. Всыпала, куда ж ему деться...
Иванов. Без перцу это не пельмени...
Иванова. Сразу, еще перед яйцом, и всыпала.
Иванов. Без перцу это говно, а не пельмени.
Иванова. Я без перцу не делаю. Я всегда с перцем делаю.
Иванов. Мне вон Соловей с женой подсунули без перцу. Так это хуже, чем что... без перцу...
Иванова. Чеснок, да перец, да посолить как следует, а как же.
Иванов *(любуясь слепленным пельменем)*. Во. Лучше всякой бабы.
Иванова *(улыбаясь)*. А как же...
Иванов. Я лепить мастак.
Иванова. За тобой прям не угонишься. *(Смеется.)*
Иванов. Во... мальчики мои... *(С удовольствием лепит.)*
Иванова. Теста останется.
Иванов. Во, новобранцы! Кру-гом!
Иванова. Фарша-то меньше...
Иванов. Раз, два... и в дамки...
Иванова. Надо воду ставить.
Иванов. Лысенькие...
Иванова *(встает, наливает в кастрюлю воду, ставит на плиту, зажигает газ)*. Коль, ты с юшкой будешь?
Иванов. Оп... годен к нестроевой...
Иванова. Коль. С юшкой?
Иванов. А как же! Как же без юшки. Без юшки, мать, в столовке подают.
Иванова. Там подадут, а как же...
Иванов. Там напоят кислым квасом... говна намешают, только ешь...
Иванова *(соля воду и бросая в нее лавровый лист)*. У нас и сметанка свежая, на той стороне брала.
Иванов *(продолжая с увлечением лепить пельмени)*. Оп... и оп...
Иванова. А я без юшки люблю... *(Садится к столу и продолжает лепить).*
Иванов. Лепить надо уметь...
Иванова. Мука посыпалась.
Иванов. Воду поставила?
Иванова. А как же.
Иванов. Давай, давай, мать. А то жрать хочется.
Иванова *(смеется)*. Щас, закипит.
Иванов. Оп... годен к нестроевой...
Иванова. Погоди, тут уж много...
Иванов. Ничего, я вместительный. Съедим все...
Иванова. В морозилку тогда.
Иванов. Все съедим, мать, врагу не достанется!
Иванова. Заработался!
Иванов. Ни шагу назад! Оп...
Иванова. Погоди, Коль, закипает...
Иванов. Сколько уже?

Иванова. Хватит, хватит уж.
Иванов. Давай я класть буду.
Иванова. Я, я положу, сиди уж...
Иванов. Давай.
Иванова *(ссыпает пельмени в кипящую воду)*. Вот...
Иванов *(достает из холодильника бутылку водки и начинает распечатывать)*. Пельмешки, это хорошо...
Иванова *(замечая, качает головой)*. Коль, не пей.
Иванов. Ладно, мать, вари, вари...
Иванова. Коль, ну не пей. Плохо же будет.
Иванов. Вари, вари.
Иванова. Нажрешься опять, будешь что зря делать.
Иванов *(бросая в угол крышечку от бутылки)*. Ладно, не пизди. Давай стаканы.
Иванова. Я не буду.
Иванов. Будешь, будешь. Давай.
Иванова. Не буду.
Иванов. Давай! Я что, алкаш, чтоб один пить?
Иванова. Не буду я.
Иванов. Давай стаканы!
Иванова. Господи... *(Подает два стакана.)*
Иванов *(наливает себе полный, а жене четверть стакана)*. Другое дело.
Иванова. Может, не надо, Коль?
Иванов. Отставить разговорчики. Дай капусты.
Иванова. Сейчас... *(Берет тарелку и выходит из кухни.)*
Иванов *(залпом выпивает свой стакан)*. Ой бля... не могу... *(Нюхает рукав рубахи и вновь наполняет стакан)*.
Иванова *(входя с тарелкой квашеной капусты)*. На-ка, вот.
Иванов. Давай, мать... *(Руками берет капусту, сует в рот.)*
Иванова *(всполошившись)*. Ииии.. уж разварились... *(Подходит к плите.)*
Иванов *(жуя капусту)*. Что, готовы?
Иванова. Уж повсплывали... *(Берет половник, глубокую тарелку и накладывает в нее пельменей.)*
Иванов. Мне юшки побольше.
Иванова. А как же... На вот. *(Передает ему тарелку.)*
Иванов. Ага... *(Ставит тарелку перед собой.)*
Иванова *(накладывая себе пельменей)*. Сметану достань.
Иванов *(достает из холодильника банку со сметаной)*. Ну-ка...
Иванова *(выключает газ, ставит свою тарелку на стол)*. Погодь, дай тесто приберу. *(Убирает тесто в холодильник, стирает тряпкой со стола остатки муки.)*
Иванов *(поднимая стакан)*. Ну, мать, служим Советскому Союзу!
Иванова *(садится, поднимает свой стакан)*. Ой, не пил бы ты...
Иванов. Разговорчики! *(Выпивает залпом, закусывает капустой.)*
Иванова *(отпивая немного из своего стакана)*. Фу...
Иванов. Хорошо пошло. *(Кладет в тарелку с пельменями сметану, размешивает, пробует.)* Нормалек.
Иванова. Ничего?
Иванов. Отлично. Выражаю вам благодарность.
Иванова. Соли хватит?
Иванов. Нормалек. *(Наполняя свой стакан.)*
Иванова *(дуя на пельмени, пробует)*. Вроде хороши...
Иванов. Молодец, мать. Давай по второй.
Иванова. Коль, хватит, не пей.
Иванов. Отставить. Давай, давай, а то ты не пьешь совсем. Ну-ка.
Иванова *(отмахивается)*. Не буду я.
Иванов. Пей! Ну-ка!
Иванова *(нехотя берет стакан)*. Господи, вот глот...
Иванов. Давай. За мирное небо. *(Выпивает.)* Ой, бля...
Иванова *(пригубив)*. Горечь-то.
Иванов. Ох, в кость пошла... *(С аппетитом ест пельмени.)*

Некоторое время они едят молча.

Иванов *(выливая в свой стакан оставшуюся водку)*. Ну-ка, давай, мать.
Иванова. Ты что ж, уже бутылку выпил?
Иванов. А что ж! Мы пскопские, мы прорвемся! Давай.
Иванова. Коль, хватит. Ешь лучше.
Иванов. Давай, давай!
Иванова. Плохо будет. Будешь опять...
Иванов. Ну-ка! Ну-ка! Артиллерия — бог войны! Давай!

Иванова. Ой, право...
Иванов. Будем! *(Чокается с ней и выпивает.)*
Иванова. Ой. *(Ставит свой стакан на стол.)*
Иванов. Хороши пельмешки.

Едят молча.

Иванова. Добавки хочешь?
Иванов *(поднимает голову и пристально смотрит на жену)*. А?
Иванова *(испуганно смотрит на него)*. Что ты?
Иванов. Ты делала?
Иванова. Коль, что ты?
Иванов. Чего ты тут...
Иванова. Господи, опять... Коля...
Иванов *(все так же пристально смотрит на нее)*. Чего ты...
Иванова *(всхлипывая)*. Коля...
Иванов. Чего ты размудохалась? Чего сидишь?
Иванова. Коля, Коленька... не надо... *(Начинает плакать.)*
Иванов. Хули ты... чего ты тут...
Иванова *(боязливо поднимается и идет к двери)*. Господи...
Иванов *(резко встает, отчего его тарелка переворачивается на стол. Пельмени оказываются на столе, бульон течет со стола на пол)*. Стоять!

Иванова замирает, подносит руки ко рту и беззвучно плачет.

Иванов *(подходя к ней вплотную, долго смотрит ей в глаза, потом показывает на окно)*. Там делала?
Иванова. Что?
Иванов. Ты чего?
Иванова *(плачет)*. Не надо, Коля.
Иванов *(показывает на табуретку)*. Сюда иди.
Иванова. Не надо... Коля, я пойду.
Иванов. Сюда иди. Сюда иди.
Иванова *(садится на табуретку)*. Господи...
Иванов *(облокачивается руками на стол и, стоя, смотрит на Иванову)*. Ты что делала?
Иванова. Я ничего не делала, Коля.
Иванов *(смотрит на нее)*. Ты зачем?
Иванова *(плачет)*. Коля, зачем ты пьешь?
Иванов *(вздыхает)*. Мне что... опять идти?
Иванова. Коля, Коля...
Иванов. Сидеть, сидеть. Сидеть, сидеть.
Иванова *(плачет, закрываясь руками)*. Коля... Коля...
Иванов *(зачерпывает со стола горсть пельменей и, медленно размахнувшись, бросает в голову Ивановой)*. На...
Иванова *(закрывается руками, плачет)*. Не надо, Коля...
Иванов *(оперевшись о стол смотрит на Иванову)*. Ну...

Иванова, плача, вытирает фартуком лицо.

Иванов. Поняла... понятно. *(Снова зачерпывает лежащие на столе пельмени и бросает в жену.)*
Иванова *(загораживается)*. Коленька, прости...
Иванов. Сука ебаная... *(Тянется к ней рукой через стол.)* Иди...
Иванова *(отводя его руку)*. Коленька, не надо, Коленька, не надо!
Иванов. Иди... сюда иди...
Иванова *(уклоняясь от его руки)*. Коленька не надо!
Иванов. Сюда иди... сюда иди... падло...
Иванова. Коля... Коленька, прости меня... прости меня...
Иванов *(хватая ее за руку, тянет к себе)*. Ну... падло...
Иванова *(борется с ним под столом)*. Коля... Коленька, прости меня, прости меня, Коленька, не надо!
Иванов *(тянет ее к себе)*. Сюда иди...
Иванова *(плачет)*. Ну не надо, Коленька!
Иванов *(размахивается, бьет ее по голове, но не точно)*. Сука...
Иванова *(причитает высоким срывающимся голосом)*. Не надо! Не надо! Не надо, Коленька, я все расскажу!
Иванов *(бьет ее, вцепившись в левую руку)*. Стерва...
Иванова. Коленька, миленький, не надо! Я расскажу, я скажу, как надо!
Иванов *(продолжая наносить удары)*. Падло... подсидела меня...
Иванова. Коля! Коленька! *(Уворачивается от ударов.)*
Иванов. Гада... гада... ну... *(Бьет.)*

Иванова. Коля! Коля! Коля!
Иванов. Падло...
Иванова. Коля! Я скажу! Я скажу, как надо! Коля! Как надо!
Иванов *(тянет ее к себе)*. Гада...
Иванова. Коленька! Я все скажу! Коля! Я как надо! Не надо!
Иванов. Ты делала все ...делала, падло...
Иванова. Коля, не надо! Я расскажу! Не надо только!
Иванов. Гада... гада... ты... вот что... *(Толкает ее, Иванова отшатывается назад, а сам Иванов падает грудью на стол, сбивая тарелку жены на пол.)*
Иванова *(кричит)*. Коля! Коля! Коля!
Иванов *(тяжело ворочаясь на столе)*. Делала мне... плохо...
Иванова. Коленька, я все скажу, все расскажу!
Иванов *(поднимаясь со стола, стирая с лица бульон и сметану)*. Я тебе что сказал... Я что сказал...
Иванова. Коля, я скажу, я все скажу! Только не надо!
Иванов *(смотрит на нее, покачиваясь и опершись на стол)*. Что...
Иванова. Прости меня, Коленька!
Иванов. Сюда... сюда...
Иванова. Хочешь, я сейчас? Хочешь, я скажу?
Иванов *(манит ее пальцем)*. Сюда иди... по форме...
Иванова *(умоляюще подносит руки к груди)*. Я здесь, Коля. Можно, я здесь.
Иванов. Сюда иди... рвань...
Иванова. Коленька, я отсюда. Можно? Можно?
Иванов. По форме... все по форме...
Иванова. Можно? Можно?
Иванов. По форме...
Иванова. Можно?
Иванов *(кивает головой)*. Вольно... вольно... вольно...
Иванова. Ну, Коля!
Иванов. Слушаю... быстро... автобиографию... быстро...
Иванова *(облегченно вздохнув, начинает ровно, без запинки)*. Я, Пробкова Спичка, родилася в ведре, потом росла в старом месте, а после окончила в сорок шестом году банку из-под говна. А потом работала возле плинтуса в грязном углу, а в пятьдесят седьмом году переехала в Пашкину кружку, где устроилася машинистом.
Иванов *(кивая головой)*. Ну...
Иванова (*продолжает*). А там я встретила хорошего человека Иванова Николая Ивановича, и он меня пригрел на груди, и я поправилася. А потом меня люди стали уважать, хоть я и мандавошка. А Николай Иванович обо мне заботится и...
Иванов *(стучит кулаком по столу, так что брызги бульона и сметаны летят во все стороны)*. Стоять! Стоять! Стоять!
Иванова. Коленька... Коля...
Иванов *(икая)*. Где твой дед?
Иванова *(с готовностью)*. Мой дед в ящике.
Иванов. А... это... где Люба?
Иванова. Люба работает на аптеку.
Иванов. Где Николай и Жорка?
Иванова. Они сидят на насесте.
Иванов. Кто такой Кораблев?
Иванова. Кораблев это говно.
Иванов *(кивает головой, молчит, опершись о стол)*. Так... так... А это... деревня? Почему там деревня?
Иванова *(быстро)*. Потому что их бомбили.
Иванов *(кивая)*. Так... это мы знаем. А вот... какая у нас погода?
Иванова. Погода с шишками.
Иванов *(удовлетворенно кивает)*. Так... это мы знаем... теперь... теперь *(икает)* ...теперь скажите нам, товарищ рядовая, где ваша пилотка?
Иванова. Моя пилотка... мою пилотку обменяли на водку.
Иванов. Ясно... А где стол?
Иванова. Стол под мясом.
Иванов. Как ваша фамилия?
Иванова. Пробкова.
Иванов. Так... так... а вы имеете... это...
Иванова. Что, Коля?
Иванов. Я... *(Тяжело вздыхает и садится на табурет.)* А...
Иванова *(осторожно)*. Что, Коленька?
Иванов. Это... *(трет ладонями лицо)*... ты... ты кто?
Иванова. Я Пробкина.

Иванов. Так... значит... а ты помнишь...
Иванова. Что, Коленька?
Иванов. Помнишь... это... когда резина...
Иванова. Резина?
Иванов. Резина была... *(Трет лицо.)*
Иванова *(кивает головой)*. Была, была.
Иванов (*тоже кивает*). Да... да. А ты Пробкина?
Иванова. Пробкина, Пробкина.
Иванов. Я это... ссать хочу.
Иванова. Я сейчас, Коля... *(Выходит и вскоре возвращается с эмалированным горшком.)* Вот...
Иванов. Ага... вольно... *(Иванов мочится.)*
Иванова. Вот, Коля... *(Показывает ему горшок.)*
Иванов *(кивает)*. Да... надо...
Иванова. Здесь, Коля?
Иванов *(сосредоточенно шевеля губами)*. Здесь... да.
Иванова *(ставит горшок на стол, опускает в него левую руку, а правую кладет на голову Иванова)*. Я готова, Коленька.
Иванов. Ты знаешь... лучшее. Вовсе, вовсе...
Иванова *(кивает)*. Да, Коля.
Иванов *(передергивает плечами)*. Были ребята! Были ребята!
Иванова. Да, Коля.
Иванов. Класть поровну... ты слушай.
Иванова. Да, Коленька.
Иванов *(вскрикивает)*. Били!
Иванова. Коленька.
Иванов. Не понял первый, а надо полное. Слышишь? Полное!
Иванова. Понятно, Коля, все понятно.
Иванов *(кричит)*. Лучшее дело!!! Лучшее!!! Лучшее!!!
Иванова. Коленька! Коленька!
Иванов. И руки хорошо... чтобы было правильно... и надо... отбой, отбой, отбой.
Иванова. Отбой.

Иванова вынимает руку из горшка и передает его мужу. Иванов, прижав горшок к груди, долго смотрит в него. В это время Иванова опускается перед мужем на колени. Еще некоторое время посмотрев в горшок, Иванов берет его за ручку и выливает на голову жены.

Иванов. Отбой.

Ставит пустой горшок на стол, встает и без всяких признаков опьянения спокойно вытирает руки и лицо висящим возле раковины полотенцем. Иванова встает с колен и молча выходит в дверь. Сразу за ней выходит Иванов. Они оказываются в небольшом помещении, чем-то похожим на больничную подсобку: кафельный пол, кафельные белые стены, на потолке светильник дневного света; в углу ведра и швабры, рядом старое зубоврачебное кресло, на котором лежит синий газовый баллон; у стен старые железные койки, шкаф, стулья, большая красная трибуна с позолоченным гербом Советского Союза, телевизор на ножках и различные мелкие предметы. В комнате супругов Ивановых встречает человек средних лет в свитере, джинсах и больших роговых очках. Встав со стула и бросив окурок в большую пепельницу, он подходит к Ивановой.

Человек в очках. Все хорошо, Танюш, все прекрасно. Только мех дожать, и все здорово.
Иванова *(устало усмехается, вытирая на ходу лицо ладонями)*. Фуу... ну я мыться пошла...
Человек в очках. Давай, давай...

Иванова скрывается за белой дверью с цифрой 8.

Иванов *(садится на стул, протягивает человеку в очках ногу)*. Там они вырезку, по-моему, прошивали... геноссен...
Человек в очках (*торопливо снимает с ноги Иванова шерстяной носок)*. Все будет, Левочка, все будет. Я говорил тогда Кораблевой, она не послушалась, стала самовольничать, Витька поддержал... Все, все оттянется, только мех и дети... (*Сняв носок, вынимает из него несколько резинок, сует в карман, а носок держит в руке.)*
Иванов *(морщась, протягивает другую ногу.)* Ой, Так круглое, надломили жирное там...
Человек в очках *(с готовностью стаскивает носок с ноги Иванова, роется в нем)*. Так... так... Лев, а что... где?
Иванов *(снимая кальсоны)*. Я там сам доделал. Все в норме.
Человек в очках. Отлично. *(Подходит к шкафу, открывает его, достает черный дипломат, открывает, кладет в него носки.)* Все будет о'кей, Лев, все. Только надо как можно побольше оттянуть по механике, по детскому. Все будет хорошо. Я договорился, так что вам нечего беспокоиться. Главное — Витюша по густоте нормально, так что беспокоиться нечего. *(Подходит с чемоданчиком к Иванову, который, сняв кальсоны, снимает байковую рубаху.)*

Человек в очках *(берет кальсоны, убирает в саквояж)*. Я же тогда, помнишь, пришел, поднялся, все мы устроили, и густота была в норме, хоть Кораблиха, как всегда, со своими серыми, а я — раз, раз, все устроил, Витек поддержал. А чего нам эти серые, что она в них нашла... уперлась, как корова...

Иванов *(протягивает ему рубаху)*. На. Порядковые там тоже были...

Человек в очках *(запихивает рубаху в дипломат, понимающе кивает головой)*. Были, а как же! Они тогда про это говорили целый день. Будто это тяп, ляп — и готово... умники... Так. *(Закрывает дипломат, ставит его рядом со стулом Иванова, потом достает из шкафа синий костюм, белую рубашку и сероватый галстук)*. Все устроим, Лев, ты только скажи мне прямо — есть коробки?

Иванов *(встает, берет из рук человека в очках рубашку, надевает, потом, молча и вздыхая, повязывает галстук, задумчиво проговаривает)*. Коробки? Да есть...

Человек в очках *(радостно вздрагивает, поправляет очки)*. Ну и слава богу! *(Смеется.)* А то я как дурак с утра — по трубам прошелся, потом Хартману звонил! Ой, я же ботинки забыл! *(Кладет пиджак и брюки на трибуну, возвращается к шкафу, вынимает черные ботинки, подает Иванову.)* Носки там внутри.

Иванов *(повязав галстук, натягивает носки, потом со вздохом принимается за брюки)*. Да... Вера тоже хороша... пришла, не сказала толком...

Человек в очках *(успокоительно машет рукой)*. Да не волнуйся ты! Это их проблема, в конце концов. Они нам ведь маленькие должны, так что — плюнь...

Иванов *(надевает ботинки)*. Плюнуть можно. Легче всего — плюнуть...

Человек в очках: Ну и плюнь! Подумаешь — взяли семерку!

Дверь № 8 открывается, входит Иванова. Она в форме полковника, в руках у нее — красный фен.

Иванова *(с усмешкой)*. Ну вот, мужчины всегда опаздывают. *(Включает штепсель фена в розетку, находящуюся рядом с трибуной и, облокотившись на трибуну, просушивает свою совсем короткую седую стрижку)*.

Человек в очках. Танюш, мы не опаздываем. *(Помогает Иванову надеть пиджак.)* Все готово.

Иванов. Тань, мы вот про Веру тут... я все беспокоюсь...

Иванова. Что ты беспокоишься?

Иванов. Ну, знаешь, разговоры пойдут...

Человек в очках. Ну какие там разговоры! Что ты, как ребенок! Я же говорю — это их проблема! Почему мы должны отвечать за обрезку!?

Иванова. Конечно. Обрезка, седьмые — это же не занятия...

Иванов. Да я понимаю. Но все-таки... знаешь...

Иванова *(смеется)*. Ты сегодня чего-то какой-то решительный!

Иванов *(усмехаясь, поправляет галстук)*. Да уж...

Человек в очках *(тем временем, порывшись в шкафу, достает зеленую папку с какими-то бумагами)*. Так... это есть... *(Открывает папку, быстро просматривает бумаги.)*

Иванова. Вить, сделай мне сзади...

Иванов. Ага. *(Подходит к ней, берет фен и сушит ей волосы на затылке. Человек в очках тем временем что-то пишет в бумагах.)*

Иванова. Не торчит сбоку?

Иванов. Нет. Тут торчать-то нечему. Стрижка, как у рекрута.

В молчании проходит несколько минут, потом человек в очках подносит папку Ивановым.

Иванова *(выключая фен)*. Хватит, все сухо...

Человек в очках. Танюш... вот здесь...

Иванова *(листает страницы бумаг, лежащих в папке)*. Так... это, значит, все по Ваське и по седьмым...

Человек в очках. Не только, Танюш. Тут вот там... посмотри... вот, видишь *(Показывает ей в папке.)*

Иванова. Ну... это не наши дела. Это посох.

Иванов *(подходит, смотрит в папку)*. Посох? А мы при чем?

Человек в очках *(волнуясь)*. Ребят, ну мы же тогда, в январе, обсуждали... посох идет по третьему, Танюша у нас доверенное лицо, значит...

Иванова *(перебивает его)*. Значит, можно мне совать чужое?

Человек в очках. Как чужое? Танюша! Это же обсуждалось! Я тогда спросил Реброва — как быть с совместителями? Он сказал — Румянцева берет слово обратно. Ты не помнишь, разве?

Иванова. Ничего не помню! *(Достает из кармана ручку и подписывает документы по очереди.)* По Ваське я подпишу... по седьмым подпишу... семеновскому подпишу... обрезку подпишу... а с посохом, дорогой, разбирайся сам.

Человек в очках *(в сильном волнении)*. Как — сам?! Как сам?! Танюш! Это же...

Иванова *(раздраженно)*. Что — Танюш! Как подписывать, так сразу — Танюш! А как фонды — так товарищ Николаева!

Иванов. Наташа права, Виктор Петрович. В прошлом месяце мы к тебе два раза ходили. И что? Ничего. А как вам приспичит — так вынь да положь.

Иванова. Мы вон с Борисом Иванычем тогда три часа просидели, ждали, когда этот ваш Морозов соизволит появиться. Сидим как дураки! А сейчас я почему-то должна брать на себя ответственность. Морозов-то не спешил с Магнитогорском! Тянули, тянули до осени, а в октябре уже и надобность отпала...

Иванов. Точно. Тянут, тянут, а нам потом на коллегии париться.

Человек в очках. Ребята! Но при чем здесь Морозов?! Я же не с ним составлял, а с Коломийцем! Я же...

Иванова (*резко*). Да! С Коломийцем! А он потом по обрезке нам так подгадил, Люба вон всю неделю не спала, с черными глазами ходила, все пересчитывала! Коломиец! Он Боброву подсунул решение, а сам — в санаторий и тю-тю! Пиши, губерния! Коломиец мне еще при Крылове пакостил, а Андрееву улыбался, как ни в чем не бывало! Не подпишу! Из принципа не подпишу! (*Передает папку Человеку в очках и отходит к стене.*)

Человек в очках. Танюша! Танюша! Ребята! Вы что — серьезно?!

Иванова. Абсолютно!

Иванов (*усмехаясь*). Серьезнее некуда...

Человек в очках. Ребята! Ну что мы с вами — бюрократы?! Из-за паршивой подписи торговаться будем?!

Иванова. Ничего себе — паршивая подпись! Да из-за посохов Крыленко сняли — и не пикнул никто! Я подпишусь, а через полгода, когда седьмой, пустят меня с Борисом Иванычем в мясорубку?! И прощай тогда и Васькины разработки, и серийный, и отчисления! Здорово! А ты, голубчик, руками разведешь и скажешь Серегину: «Алексей Иваныч, а я тут ни при чем! Это Николаева подписывала: с нее и спрос!»

Иванов. Точно...

Человек в очках. Да что ты говоришь, Танечка, как ты можешь?..

Иванова. Могу! Я двадцать три года с Коломийцем работаю и знаю, что говорю. Подписывать чужую ведомость — преступление.

Человек в очках. Но это же не чужая ведомость! Коломиец свой человек, он поймет! У меня же безвыходная ситуация!

Иванова. У меня тоже. Сережа меня поймет и сердиться не будет. А ты не кричи. Безвыходных ситуаций не бывает.

Человек в очках (*в отчаянии бросает папку на пол*). Поймите вы! Если сегодня не подписать, вся наша затея полетит к черту! Поймите!

Иванова. Не наша, а твоя.

Человек в очках. Зачем же тогда ты обещала?! Обещать — это честно, по-твоему?! Честно?!

Иванова. Я обещала, когда ты просил за большие! Вот когда я обещала. Больших теперь не видно! Ты меняешься — тебе можно, а мы должны ваши дела своей грудью закрывать!

Иванов. Во-во... как Матросов на амбразуру...

Человек в очках. Да я же не сам зарубил большие! Не сам! Это Лохов с Бобровым! Не я же!

Иванова. Да какая разница мне, кто зарубил?! Ты понимаешь, что я как коммунистка подписывать чужое распоряжение не имею права?!

Человек в очках. Но я же тоже коммунист. Таня! Я тоже отвечаю за седьмой и за семеновскую! И за посохи не только вы себя подставите, но и я. Я!

Иванова (*нетерпеливо машет рукой*). Слушай, мне надоело! Я сказала, не подпишу — значит не подпишу. Точка.

Человек в очках. Ну и что мне делать?!

Иванова. Подожди Алексеева. Он подпишет.

Человек в очках. Но Алексеев будет только через неделю!

Иванов. Ну и что ж мы можем, мы же не можем его поторопить.

Иванова. Я лишь могу завизировать по третьему у Бориса Иваныча. Вот все, что я могу в этой ситуации...

Человек в очках (*в отчаянии*). Но ведь это же свинство!

Иванова. Это все, что я могу. Все.

Иванов. Она же не Алексеев, в конце концов...

Человек в очках. Но это же свинство! Чистое свинство!

Иванова (*резко*). Вот что! Хватит орать! Я и так с этими ведомостями из кожи лезу ради тебя и твоей лавочки! Я сказала не подпишу — значит не подпишу! Все! Вопрос закрыт!

Человек в очках. Постой... Таня! Нельзя же так! Ну подумай, как так можно! Мы же друзья, в конце концов!

Иванова. Друзья! Друзей так за горло не берут!

Иванов. Друзей, брат, не подставляют...

Человек в очках. Да кто вас подставлять собирается?! Я же за все отвечаю! Я! Я!

Иванова. Хватит! Надоело! Я сказала — вопрос закрыт! Все!

Человек в очках. Как все? Как все?!

Иванова. Вот так! Или жди Алексеева, или иди к Коломийцу с докладной. А меня оставь в покое. Все!

Иванов. Ну действительно, старик, ну что ты навалился на Наташу, как медведь? Подпиши да подпиши! Во первых, она все-таки женщина. Что она, должна на эту банду с голыми руками идти? Такое говно, как Коломиец, просто так не объедешь. Она подпишет, а потом — на плаху, да?

Человек в очках. Но мы же все ее поддержим! Все! И я, и Серегин, и Александров! И Алексеев тоже поддержит, я с ним поговорю.

Иванова. Вопрос закрыт! Все! Хватит! Я тебя не слышу!

Человек в очках. Так... (*Опускает голову, молчит. Потом поднимает папку с пола, заглядывает в нее, думает минуты две и произносит тихо и со вздохом*). Я согласен с замесом.

Иванова (*с облегчением*). Ну, наконец-то!

Иванов. Господи, столько слов потратили зря! Разговоров-то!

Иванова. Давай твою бумажку!

Человек в очках (*открывает папку*). Вот, вот здесь... вот...

Иванова. Ну, Сереж, ты просто чудак какой-то! (*Смеется.*)

Иванов. Олег Попов!

Человек в очках. Вот здесь... внизу...

Иванова достает из кармана ручку, расписывается на одной из бумажек. То же самое делает Иванов.

Человек в очках (*быстро убирает папку и фен в шкаф*). Ну все! Пошли.

Иванов. Пошли. (*Берет саквояж.*)

Все трое проходят в дверь № 8, минуют душевую и туалет, открывают еще одну дверь и оказываются в большом просторном зале, напоминающем вестибюль современной гостиницы: потолок, стены и несколько квадратных колонн отделаны белым пластиком, в левом углу две конторки с телефонами и различными приборами, на переднем плане десяток мягких кресел. На двух крайних, развалившись, закинув ногу на ногу, сидят два молодых человека — один в матросской форме, другой в коричневом костюме с комсомольским значком, рыжий, с бутылкой красного вина в руке. При появлении Ивановых и Человека в очках молодые люди приветственно поднимают руки.

Рыжий. Привет!

Иванов. Здравствуйте, молодые люди.

Иванова (*сухо*). Здравствуйте.

Человек в очках (*сдержанно улыбаясь*). Здорово, орлы.

Рыжий (*хлебнув из бутылки, передает ее матросу*). А мы уж боялись. Думаем, а если не придут?

Иванов. Вы о нас плохо думаете. (*Садится рядом с Рыжим, кладет дипломат себе на колени. Рядом с ним садится Человек в очках. Иванова садится поодаль.*)

Рыжий (*кладет руку на плечо Иванова*). Сергей Иваныч, мы тут вот посоветовались и решили пойти вам навстречу.

Матрос, отхлебнув из бутылки, подтверждающе кивает головой и передает бутылку Рыжему.

Иванов (*после недолгого раздумья*). Ну, что ж... давайте попробуем.

Рыжий (*ставит бутылку на пол рядом с креслом*). Значит... я звонил Либерзону. Он в курсе, товарищи тоже. В общем, знаки были, но состояние просто нормально. Зверев понял сразу, и Либерзон тоже.

Иванов. Так... (*Трет переносицу.*) Ну, что ж...

Рыжий. Заваренное мы не трогали, там ребята говорили, что нормы соблюдены. Вот, Сергей Константинович свидетель. (*Кивает на матроса.*)

Матрос. Да.

Человек в очках. Ну а как же с полем?

Матрос. А уж это не вашего ума дело.

Рыжий (*неожиданно злобно смотрит на Человека в очках*). С полем, с полем! Говно!

Матрос (*успокаивающе*). Да ладно, не заводись...

Иванов (*толкает Человека в очках локтем*). Сиди и не вякай.

Иванова, презрительно усмехнувшись, смотрит на собравшихся, потом отворачивается. Человек в очках опускает голову.

Рыжий. Ваше поле, блядь, хуже ребенка... поле! (*Презрительно.*) Они думали, что мы исследуем! Козлы ебаные!

Иванова. Слушайте, молодой человек! Вы хотя бы женщины постыдились!

Рыжий. А что он лезет со своим полем!

Матрос. Ладно, Ген, все путем...

Иванов (*со вздохом*). Поле это так... бог с ним, с полем.

Рыжий. Я же печатал один раз. Поле, поле!

Иванов. Ладно. Давайте ближе, что называется, к делу.

Рыжий. А у нас все давно готово. У нас проблем нет.

Иванов. Ну и хорошо. Тогда... это... (*он смотрит на Иванову*) может, начнем?

Иванова. Мне все равно. (*Отворачивается.*)

Иванов. Ну... тогда... давайте, давайте, что ли, начнем.

Рыжий. Сереж, вруби.

Матрос встает с кресла, подходит к одной из конторок, встает за стойку, поднимает трубку телефона, одновременно щелкая кнопками.

Матрос. Седьмой покажите. (*Кладет трубку, что-то нажимает. Свет гаснет, а на большой фронтальной стене возникает изображение экрана. На экране — лысый старик в пижаме, сидящий за столом, на котором разложены разные предметы. Вид старика озабоченно-взволнованный, руки подрагивают, он говорит с сильным южным акцентом.*)

Старик. ...и это, я ж говорил, что как уплотите, так пожалуйста, а он вон, переехал и про это позабыл. Переехал и опять за старое. Каждый день, каждой ночью он, понимаешь, делает и делает. Я и говорил и по-хорошему, и, понимаешь, так показывал, как не надо делать, но он все, все по-своему, и каждой ночью он делал все равно. Он все равно по-своему все поступал, делал все по-своему. Я тогда утром, щас не помню, кажется, в среду, утром подошел, отворил и говорю, ну, как же так, вы же совесть должны иметь, ведь мы проложили еще зимой, а вы так вот делаете, тревожите все подряд. А он говорит, что я вот тоже пролагал, так что пролагали не только вы, а и я. И мне говорил опять, что ему надо отмывать. Ну я говорю, отмывайте, кто ж не велит, отмывайте. что тут такого, но только зачем же делать это так вот подряд, понимаешь, по-самовольному? Зачем же делать почем зря, чтобы люди боялися? А? Зачем же так никого не слушать? А потом, ну ежели так уж надо промыть, промой, ради бога, но почему ж все должны страдать? Он мне каждый раз, каждый новый разговор говорит одно и то же, что он должен промывать. Он промывает, ему надо промыть, и вы тут все, понимаешь, хоть погорите. Он промывать взялся и как зарядил, так каждый день, каждый день. И промывает, и промывает, и все это у него желтое такое, там и лента идет, а мы мучайся, да и боись. Он мне все обещал, и не раз, и, говорит, я в последний раз, а после, говорил, не буду, или реже там, разное. А после опять. Промывает, лента пойдет, и снова мы страдай. Тут ведь, вы поймите, люди все пожилые, все заслуженные, все уж не в юных годах, а он опять промывать. И что же это так получается? Значит — мы боись, там, все время думай, а он за свое? Значит, просто на нас можно плевать с дерева, понимаешь, и ничего? Он наплюет, сделает все что надо, а мы должны вынимать, и ничего? Он наплюет, сделает все что надо, а мы должны вынимать, класть все на место, опять возиться, делать все за него? А если убьет? Это что — шутки? Это же опасное дело, он же не мальчик, должен понимать. И почему так наплевать на всех? Я говорил ему, и Николай Иванович, и Тамара, а он просто отмахивается, шутки шутит. А какие это шутки? Это что — пустяк? Или, может, он вот такой, шибко, значит, умный, а мы все дураки набитые, не понимаем ничего? Я говорю — как же так — желтое, это ведь самая что ни на есть опасная вещь? А он смеется. Нет, я не могу так. Так дальше просто не может продолжаться, мы не дети. Я не хочу у него на поводу идти. Я этого покамест не желаю. Если он нарочно хочет — пускай. А нас уж, сделай милость, оставь в покое. Что это, в самом деле? Я что — дурак! Он имеет половинные — ну и ради бога, пусть имеет, пусть, пускай. Я не имею против ничего — делай, промывай как угодно, хоть всю жизнь. Но зачем же вредить всем? Что же всех впутывать? Мы ему не родня, да и не друзья-приятели, так что ж это так? Зачем тревожить людей? Он делает промывку, режет по этому, и что же нам-то? Я же имею понятие, я же знаю все это. Он смеется, как глупенький, говорит — все будет хорошо. А если у него сорвется, и что тогда нам? Или, может, он на нас вообще расчетов никаких не ставил? Так сказать — живут, и черт с ними, подумаешь там разные. Пускай там, понимаешь, спрашивают, беспокоятся, ночью это там — не спят. А я одно знаю — гну свою линию, и черт со всеми. Так он рассуждает. Я буду промывать, а они тут пускай подыхают. Они тут, подумаешь,— живут рядом. А мне наплевать. Вот как он рассуждает. Он на нас — ноль внимания, фунт презрения. И за свое. И куролесит свое, понимаешь.

А мы живи, как бог даст, и баста. Вот какая у него стратегия. Промывает каждый день, ночью режет — и песни распевает. А мы — бойся. И это изо дня в день, понимаешь, каждый день, каждый наш час, понимаешь, он гнет свое. И это не случайность там какая. Это он взял за положение, понимаешь, взял за правило. Он делает, что его душе угодно, а мы должны трястись. И если вот еще про желтое — он же просто и не сказал ничего, ничего совсем. Начал, дескать, начал лить через все, и у нас тут же — дрожит, пахнет все. Варвара плакала. Ну что ж это? Когда конец? А у него и конца не видно. Он все хохочет, все как малоумок, понимаешь. А мы — страдай. Он вон еще, у Раи когда мы были, положил свой этот полубрусок и показывал — вон, мол, любуйтесь. И хвалился, как не знаю чем. Вот я какой. Я вот могу и делаю, что хочу, а вы смотрите да удивляйтесь. А я, между прочим, поболе его умею и, может, не делал ничего потому, что о других беспокоюсь. Он думает, мы дураки тут все, а он один умный. И все смеется, как глупенький. Как какой-то малоумок. И как я ни просил, как мы ему, понимаешь, ни говорили — как с гуся вода. Не слушает, гнет свое, все отговорочки разные да смешки. И Варвара говорила, и Михаил Степаныч, и я, и Петя,— ничего. Ничего. Ну что тут делать? Мы все уже и писали, и говорили участковому. Но там совсем все без внимания. Пришел участковый, посмотрел, а что, говорит, спокойно. И пошел. А мы бойся да дрожи. Теперь и не поделаешь уж ничего. А чего тут делать? Что тут сделаешь с таким человеком? Что его — убивать? Или бить просто всем миром? Это же просто-напросто безобразие и издевательство. Издевается — и все. Мы и то, мы и это, мы так, мы по-хорошему, а он — раз, раз и клепает свою гадость эту. И все — шуточки, все улыбается, смеется, как глупенький. Пусть там и желтое, пусть пахнет, как не знаю где,— пускай, пусть. А он будет все лепить, как хочет. Он делает свою промывку, мы тут сбоку припека, он сам по себе, а все страдай. Он впутал всех, а если что — отвечать мы будем. Он-то отшутится, скажет — а что, я шуточки шутил, я так просто. А меня сожгут живьем. И Варвару. И Петю, и Мишу. Нас пожгут — а он смеяться будет. Сейчас промывает, плюет на нас, а потом еще и

порадуется, похохочет. Вот, мол, вы дураки набитые, а я вас обштопал. И будет хохотать. Вот так и будет. И мы погибнем все, а он останется. А сейчас — смеется, все шутит, понимаешь, и травит, травит нас почем зря. И вечером, и утром промывает, желтое делает, лепит как хочет. Он самоволец. Мы боимся, а он самовольничает, как зверь. Его ведь и не схватишь. Он всех обойдет — и милицию, и исполком, и жэк, и всех, всю общественность. И лепит, лепит, лепит. Лепил и будет лепить. Ему не привыкать, а чего ему. Он вон плюет на всех, промывает, и как с гуся вода. А нас всех пожгут живьем за это, и всех потеряем. Он малоумок просто или враг настоящий, если так поступает. Если он так со злобы поступает — он, значит, враг настоящий, а если это просто от глупости его — значит, просто он малоумок. Он впутал, понимаешь, а мы должны расхлебывать, это же вот как вышло. А что с ним делать? Ну что? Я писал, я участкового постоянно вызывал, а он говорит — живите дружно, ничего страшного. Как это понимать-то? Это что выходит — живите, живите, а он угробит всех? Так выходит? Или участковый с ним заодно? Он, может, сунул ему, а тот и смотрит сквозь пальцы? И мы — страдай. А этот все смеется, все придуривается — хихикает, как не знаю что, а мы страдай. Он просто решил угробить всех, а мы жди приговора, и все. Теперь и не знаю, что поделать. В ЦК я тоже писал — не ответили, а что им. Им дела до нас нет. А мы тут каждую ночь трясемся. Старые люди все, больные, воевали, понимаешь. И так вот нас и не слушает. Нас сожгут, а он будет хихикать, как жаба. И вот если просто посмотреть — это же страшно просто, если посмотреть. Вот, это же вон какие вещи... (*Старик показывает какой-то предмет. Предмет дают крупным планом. Это расплющенный металлический наперсток. Рука старика дрожит. Экран гаснет.*)

Настоящая любовь к Родине — это любовь с открытыми глазами.

Учебник «Обществоведение»
для выпускного класса средней школы, 1977

Собеседование второе

За время пути...

На этот раз мы решили отказаться от «круглого стола», поскольку наши споры об уникальном, табуированном в профессиональном сознании «предмете» не столько его конструировали или объясняли, сколько размывали и запутывали. Кватролога не получилось. Видимо, сказались различия в представлениях, подходах, ценностях, в личном опыте. Но эти различия, как нам кажется, и выражают те сущностные противоречия, которые сегодня скрываются за общеупотребительным словосочетанием «массовая — немассовая» культура. Не договорившись между собой о ракурсах возможного анализа, о понятийном аппарате, о системе критериев, мы тем не менее посчитали возможным опубликовать отрывки наших обсуждений. Кроме того, фрагментарность стала и организующим принципом представленных в номере материалов.

З. Абдуллаева. [...] Постепенно кое-как справляясь с плюрализмом политическим, мы ни за что не можем смириться с эстетическим. И сами мгновенно попадаем в ловушку. Взыскуя «высокого» находим его в салоне. Имея дело как бы с доступным и похожим, не считываем смыслы закрытой образной системы. Так возникает по сути обыденная, а по жесту самодовольно-высокомерная позиция: что-то одно тлетворно влияет на народ, а до чего-то другого он не дорос. При этом свойства и критерии искусства — неискусства, а также плохого — хорошего вкуса в разных системах координат не только относительны, но и работают по-разному. Но критерии, конечно, есть. Просто они утоплены, как обычно, в псевдонимы и мифы.

[...] Жаль, что мы, наговорив здесь кучи азбучных истин, фактически еще больше запутали анализ ситуации. Это во-первых. Во-вторых, разделение на «массовое — элитарное» несет сегодня не столько атрибутирующий смысл, сколько ханжеский и охранительный, то есть утверждает систему норм и запретов. Кроме того, в нашей отдельно взятой стране это уродливое противопоставление совершенно не безобидно. Согласна со Славой Шмыровым в том, что у нас террор так называемого общественного мнения не менее страшен, чем террор политический. Я бы даже сказала, что в определенных кругах, упоенных своей позицией регулировщиков уличного движения, он более значим. И погубил многих замечательных художников: то они недостаточно духовны и нравственны, то чересчур утонченны, то прикрываются эстетизмом, то им недостает социального пафоса, то, напротив, метафизических открытий.

[...] Конечно, многое спуталось. Представители рафинированной духовной элиты выступают по телевизору и на страницах газет, андеграунд вышел из подполья на необозримые географические просторы, а запоздало диссидентствует лимита — это замечательно показано в соловьевских «Розах»: Толик из села Большие Обсеры под матрацем держит библиотечку читателей старого «Нового мира». Но ведь расширяются, преодолеваются границы культурного гетто и в самих произведениях, и в их восприятии.

[...] Я не понимаю, почему Пугачева «губит культуру», а вот Шульженко ее не «погубила». Пугачева поет на стихи Мандельштама потому, что хочет, потому, что ей это нравится, потому, наконец, что не страшится собственного вызова защитникам культурного распределения. Да, «мы с тобой два берега у одной реки». Поэтому я и удивилась, услышав, что героиня нашего номера Изабелла Бэдфорд «живет Бодлером», но «учебник жизни» для нее — «Три мушкетера». У нее-то «испепеляющая самоотверженность духовных запросов» именно к «Трем мушкетерам». А читая Бодлера, она вспоминает о том, как кассирша обсчитала ее подругу, эту кассиршу застукали из народного контроля, подруга жалобу написала, потом забрала, а надо было, подумала за Бодлером наша Бэдфорд, идти поперек и стоять на своем. А к Богу ее привел Дюма Александр. Старший.

[...] Я бы сказала, что у нас «массового», демократического искусства мало, а «высокого» — хватает. Но вот чего нет — так это способов адекватного описания того, что есть.

[...] Что с того, например, что повесть А. Кабакова «Невозвращенец», которую прочли все, от моей няни до академиков, а журнал неимоверно поднял тираж,— в сущности, литература «невысокая». Это никоим образом не дискредитирует ни Кабакова, ни его сочинения. Скорее говорит о нас, любящих и печатающих одно, а борящихся за другое. Но доказывать: миллионы посмотрели «Воров в законе» потому, что это очень плохое кино, или в очередной раз что-то уничижительное сказать о «неискреннем» Глазунове и «искреннем» Васильеве — по-моему, безвкусно и скучно. Интереснее было бы разобрать, например, путь Формана от «Кукушки» к «Амадею» — типичному массовому искусству (костюмная мелодрама, скроенная по законам хорошо сделанной пьесы с учетом расхожих установок: раз гений — значит обязательно сдвинутый, а в американском кино еще и сексуально озабоченный; пафос служения Искусству — непременный мотив бедности, личного несчастья и прочее). Или более сложный в этом смысле путь Тарковского: от «Андрея Рублева» к «Зеркалу»...

[...] Чем больше в работе над этим номером я слышала слов в защиту узаконенного «высоко-

го», тем больше подозревала тут какой-то подвох. Выяснялось по ходу дела, что объявленное «элитарным» во многих случаях и есть «массовое». Скоро будем утверждать обратное. Мне кажется, что, борясь с пошлостью, бездуховностью, не желая себя запачкать, мы, сами того не замечая, стали настоящими героями масскульта, потому что слагали или подтверждали мифы и про так называемую массовую, и про так называемую элитарную культуру.

[...] Хватит ваньку валять. Может, попросту сказать, что высокое искусство всегда питалось «низким», и в самые кризисные моменты именно в языке улицы, в уличных жанрах черпало свою витальную силу и свой аристократизм. Можно еще вспомнить, что Феллини вырос из неореализма, карикатуры, комедии дель арте, журналистской поденки и балансирует на грани чудовищных с точки зрения пуристских представлений сочетаний. Но — магия имени. Шутка ли — Феллини. Ему даже индийское кино может нравиться.

[...] Убийствен не кич, не, казалось бы, дикие набеги в «заповедную зону» и даже не масскультура, а наш псевдоинтеллигентский салон. Ах, замечательное советское кино погубит демонически неулыбчивый, литературно даровитый Говорухин. Все те, кто жаждет сорвать кассу. Ах, нас давит коммерция. Смешно. Возможно, мы и погублены. Но не этим. Вот в чем, как говорится, вопрос...

Т. Иенсен [...] Мы давно существуем в мире кентавров, полукровок, неких переходных форм. Ушли в прошлое те времена, когда элитарное искусство вело массовое за собой. Теперь элитарное воздействует на массовое, скорее, болезнетворно. Кризис духовности накануне третьего тысячелетия, «цивилизация, а не культура» — этот диагноз, данный светлыми умами нынешнему времени, определяет развитие всего искусства. И искусства элитарного, доходящего в своих крайних пределах либо до утонченного изуверства и извращенности, либо до эксгибиционистских потоков сознания, анемичного, пресытившегося всем и вся. И искусства массового, доходящего либо до запредельной жестокости, либо до самодовольной воинствующей банальщины. Центробежные, разрушительные силы на сегодняшний день принимают чудовищные размеры. И дело не в том, что массовое сознание ориентировано на «низкие» формы мировосприятия, так было всегда, на то оно и массовое. Но сейчас «низкое» оборачивается низменным. И дело не в том, что элитарное ориентировано на такое «высокое», что истончилось уже поистине до инобытия. Но оно уже как бы потеряло свою самость в этой анфиладе зеркальных отражений — пост-пост-пост... модернизмов, концептуализмов. Постам, измам, автопародированию, самоиронии, кажется, нет конца. Разумеется, я говорю о тенденциях. Для гениев закон не писан.

[...] Пока у нас еще существует интеллигенция как некое биологическое образование, будет существовать и элитарное сознание. Я имею в виду именно интеллигенцию, а не богему, не некую популяцию интеллектуалов, профессионалов. На Байкале я познакомилась с одним крановщиком, который в свои 60 лет на морозе под 50 градусов вкалывает вахтовым методом без выходных. Ерник, «чудик» с огромными заскорузлыми руками и с потрясающей сочной образной речью. Так вот он мне сказал, что сейчас в отличие от XIX века, когда писали Достоевский, Чехов, Бунин, литература уже не та, были, правда, у нас Войнович и Некрасов, за творчеством которых он «следил», да и те уехали. Представьте себе — долина Смерти, где раньше даже якуты не селились, ветра, палатки на 20 человек, а он «следил» не только за скандальными перемещениями инакомыслящих Некрасова и Войновича, что еще куда ни шло, но за их «творчеством»! И весь этот разговор не сейчас, а 7 лет назад!

[...] Нынешняя ситуация характерна кардинальными изменениями в социоструктуре нашего общества. Сейчас городская технократическая прослойка (правда, между чем и чем?), сблизившая бывший социальный верх и низ — огромная сила. Поэтому в потреблении культуры у нас так много смешанных типов восприятия. В политике образуются быстрее, чем в культуре. Одни и те же люди могут стоять в многочасовой очереди к гробу Сахарова и умиляться аляповатым псевдорусским пейзажам с церковью на холме, купленным в магазинах «Сувенир». Социальное и политическое осмысление общественного устройства еще не есть гарантия от бескультурья. В результате, у нас все загрязнено, загажено, спутано не только на уровне социальной экологии, но и на уровне культуры. Но если все-таки думать о спасении от этого вавилонского хаоса, то сначала необходимо уяснить себе всю меру бедственного положения и массовой культуры, и культуры элитарной, и бесчисленного множества спаянных, смешанных форм. Пока ничто не предвещает новый Большой Стиль в искусстве. Для этого необходимы тектонические сдвиги в самой жизни. И не случайно Гребенщиков и новые молодые говорят сегодня о Средневековье, о присущей ему неразделенности бытового и сакрального, мира дольнего и мира горнего. И что особенно знаменательно, они обращаются к нему не сугубо прагматически, не как к очередному мифу — упованию на спасительное в преддверии апокалипсиса очищение загрязненных вод святым источником и не как к искомому возрождению на манер возрождения античности, а как к кровному, лично тождественному.

[...] Все смешалось, никаких четких критериев, указующих вешек, кастовых разграничений, пригодных только для массового искусства или только для элитарного. И этот процесс чем дальше, тем все явственнее: ведь сейчас источник культуры, образования «от Камчатки до Урала, до заснеженных морей» практически для всех уравнен — ящик ТВ. И все это в условиях нашего образования, скорее, благо. Страшно другое, страшно, какая культура всем нам поставляется. Страшно то, что Пугачева, раньше посягавшая на королей, которые, бедные, не могут по любви жениться, теперь с той же самодостаточностью посягает на мандельштамовского Александра Герцовича. Я не за пуританское охранительство культурных святынь. Те же обэриуты давно доказали, что сами по себе запреты на литературные авторитеты вещь относительная и ханжеская. Но одно дело свобода, а другое

вседозволенность. Одно дело рефлексирующая ирония, а другое нуворишский пафос, от которого лично меня обдает «крещенским морозом», как Печорина в присутствии энтузиаста.

Массовое искусство испокон веку осваивало пограничные области элитарного, тем самым отодвигая его, продвигая дальше, выше, вглубь. Но сегодня все границы, все нейтральные полосы сметены ураганным вихрем самой истории. Кровоток взаимообмена нарушен. Оксюмороны реальности привели элитарное искусство к постмодернистской эклектике, а массовое к муляжам и эрзацам, выдаваемым чуть ли не за праосновы.

Сближение верхних и нижних этажей культуры происходит настолько активно, что массовое искусство примеривает на себя даже испокон веку присущие русскому высокому искусству мессианские наклонности. Например, Константин Васильев, как никто отвечающий представлениям о прекрасном, бытующим в массах: возвышенная утонченность не тяжеловесно золотого, а какого-то астрально-серебристого колорита, христианские мотивы, теплящийся свет свечи в метельных просторах России, статуарно большеглазые дивы, каких рисуют девочки в школьных тетрадях, пророки с огненным взором... Но Васильев и сам претендует на роль пастыря, поводыря, что сразу же его произведения, судя по всему, неконъюнктурные и искренние, наполняет каким-то напыщенным и ложным пафосом. Если авторы «Рабыни Изауры» преследовали цели только морально-этического порядка, если Спилберг в своем «Е. Т.» имел в виду укрепление человечности и простую бесхитростную задушевность, то на нашей ниве даже коммерческое искусство начинает рядиться в одежды учительства высшего плана уже не на жизнь, а на смерть. В случае элитарного искусства это оправдано и узаконено — «проклятые вопросы» его прерогатива, в случае массового это принимает формы либо болезненные и фантастические, либо анекдотические. Но самое страшное, все это опошляет, загаживает вещи святые. С каждым днем их, незапятнанных, остается все меньше и меньше, а лжепророков все больше и больше.

[...] Знаменитый французский певец Серж Гинзбур снял фильм о любовных, в том числе и откровенно постельных отношениях престарелого отца и его 14-летней дочери, которая ревнует его к своим школьным подругам — с ними он тоже всегда не прочь поразвлечься. В роли героя Серж Гинзбур снялся сам, а в роли дочери снял свою родную дочь... А Надежда Репина посягнула на трупоположество в советском морге... Экранная «чернуха», которую с таким неистовством плодит наше кино, и элитарное, и массовое, принимает поистине клинические формы. Не случайно как реакция на утерю каких бы то ни было моральных констант такой бешеный, и не только у массового зрителя, успех «Рабыни Изауры». При всех откровенных мещанских добродетелях и «красивостях» этот предельно доступный для каждого зрителя телеэкранный континуум — патриархально здоров и сказочно, старомодно добропорядочен. «Рабыня Изаура» на сегодняшний день — архаика массового искусства, его славное прошлое, но оказывается: какая в нем потребность! У Честертона есть такое определение массовой культуры: «Грошовое чтиво всегда проникнуто жизненным оптимизмом». Хотя в наши дни позитивный гуманизм массового искусства по-прежнему сильнее, чем элитарного, но оно уже испортило его своим «жизненным пессимизмом». Правда, массовое тоже в долгу не осталось. Элитарное искусство уже настолько пресытилось всевозможными играми в низовые формы, что не осталось ничего другого, как саморазвенчание.

Советский кинематограф, наконец-то вырвавшись на простор, закусил удила и понесся во весь аллюр. «Куда ты мчишься, птица-тройка?» Но по-прежнему нет ответа. А ведь в бричке на сей раз мы. И уже совсем не такие, какие были еще десять лет назад и отвернулись бы либо с отвращением, либо со скукой от того, на что сегодня смотрим, как на данность, к которой нас приучили, приручили и с которой мы свыклись. Наши дети уже просто мутанты. Раньше мы про себя говорили — мы дети двух культур, имея в виду официозную и не официозную. Мутация наших детей в каком-то смысле куда более опасная. Тем более нам не пристало все валить в одну кучу, без разбору. Но если говорить о проблеме защиты, то не менее опасна искусственная аскеза: не разрешать, например, детям, дабы не испортить их эстетический вкус, смотреть телевизор, который они все равно украдкой смотрят, наслаждаясь запретным плодом. По-моему, надо не защищаться от массовой культуры как таковой — в самой природной склонности каждого из нас к исконным и простейшим архетипам, объединяющим всех и вся от мала до велика, и даже в желании просто расслабиться, как теперь говорят, оттянуться кому-то на мелодраме, кому-то на детективе (Бах, кстати, написал целую книгу о 68 разных видах карточной игры) — нет еще ничего противозаконного. Надо не защищаться, а защищать как массовую культуру от ее агрессивной пошлости и безнравственности, так и элитарную — от ее сумасшедшей саморазрушительной силы...

Д. Дондурей. [...] Тысячи самых разных явлений популярной, фольклорной, обыденной, классической, приватной культуры до сих пор определяют заимствованным из американской эстетики понятием «массовая культура». Накрывают одной шапкой все. Неважно, что сбиты, необязательны критерии, ориентиры, атрибуция художественной деятельности. Даже в экологическом плане уже нельзя жить в этом квазиконцептуальном мусоре.

Для примера начну с самого распространенного из подходов. Пятнадцать лет назад Эрик Соловьев в предисловии к книге о массовой культуре писал, что она представляет собой деятельность по обслуживанию фантазий, фабрику грез, не просто «испорченную», «опошленную культуру», но прямую ее контраверзу. Эрзацпроизведения, практика развращения, потакание людским самообманам и порокам — подобные суждения заполнили все пространство книг, статей, энциклопедий, выступлений. Но вот и Василий Аксенов в интервью «Литературной газете» говорит, что нельзя путать искусство и массовую культуру, равно как любовь с проституцией. Так что, видите, идей эти не стареют и не эмигрируют. Второй, тоже традиционный подход связывает массовую культуру с популяр-

ными жанрами; третий — с обращением к сознанию «простого» человека, с наделением произведений теми особыми свойствами, которые делают их популярными; четвертый — с коммерцией, производством и выгодной продажей продукции, привлекательной для миллионов носителей этого типа сознания. К массовой культуре относят также наивное, кичевое творчество: солдатские альбомы или часы, разрисованные в ожидании «дембеля», украшение собственных квартир, реализуемые на рынке предметы самодеятельного творчества. И еще: сложнейший технологический процесс распространения культурных продуктов, их связь с массовыми коммуникациями.

Дело не в том, что Шнитке или Рехвиашвили, показанные вечером по телевизору, становятся массовыми «звездами», а К. Васильев или Гайдай, благодаря закрытому просмотру, теряют свои свойства. Но включенные в структуру современных культурных сообщений — в поэтику видеоклипа — между показом боев в Афганистане, советами садоводам, обнаженной девочкой, мурлыкающей на фестивале в Сан-Ремо, и дебатами в парламенте о формах собственности любые художественные артефакты меняют свое природное бытие. Наделяются ферментом поп-культуры!

Есть критерии искусства — это одно, есть популярности — это другое, а есть массовой культуры — особого, характерного для постиндустриальных обществ способа производства и распространения культурных продуктов.

[...] Проблема массовой культуры возникла ведь только к концу шестидесятых годов, когда у нас оформилось массовое общество: многие десятки миллионов, переехав в города, получили образование, досуг, деньги и телевизор. Вдруг как-то незаметно страна оказалась в ином жизненном укладе. В сущности своей чуждом социализму. А уж сегодня мы вообще стали квази-Западом до эпохи Великого кризиса 1929 года. Следствие этого: резкая — далеко не только по партийным взглядам — дифференциация на группы и общности, распад гигантских аморфных социальных структур и одновременно усреднение представлений, художественных стандартов. Все-таки во времена Чехова нельзя было даже вообразить, чтобы у академика, сторожихи Марьи Ивановны, провинциальной учительницы, преуспевающего коммерсанта были хоть отчасти общие приоритеты.

[...] В нашем лицемерном обществе всеобщего образования и трудовой повинности массовая культура испытывала противоестественное воздействие по крайней мере нескольких прессов. Во-первых, художники и публика противостояли административным бонзам, заблокировавшим все нормальные экономические рычаги регулирования производства и потребления. Во-вторых, творцы, которые видели в зрителях часто безвольных и примитивных адептов ненавистного им идеологического принуждения, получили от начальства картбланш объявлять «бездуховными» всех непонимающих. В-третьих — начальство, опираясь на липовые данные статистики, возмущалось: кому нужны ваши «Сталкеры»? Народ их не принимает. Снимайте триллеры — тогда можете меньше думать об идеологии. Мутная до мертвечины вода запутанных и циничных отношений: все используется в борьбе против всех!

[...] Массовая культура всегда была у нас на подозрении из-за своей чувствительности, отзывчивости к приватным, внеобщественным потребностям живого, а не идеального — с большой буквы — человека. Для него примитивный кинотеатр — кафе и микрорайонный съезд уличных депутатов, клуб неформалов и в каком-то смысле советский притон для бедных, ведь молодым людям у нас потискаться негде. Тут спутаны все критерии: качества, количества, жизни, искусства, нежизни, неискусства.

[...] Высокое рождается в противостоянии, преодолении, а массовое — в органике, естественном развитии. Массовая культура — плод архаики или сверхцивилизованности. Нет колготок, утюгов, мыла — откуда же взяться массовой культуре?

[...] Есть явления, которые сегодня лежат за гранью культуры как нечто несерьезное, самоделка или причуда, а завтра могут быть обречены на успех. Разве нет поразительных аналогий между графоманской литературой, живописью, продающейся в Измайлово, и тем, что делает команда Спилберга, только на другом уровне. Кто ты, зритель: дипломат, бомж, армянин из Карабаха или эстонская пацифистка — не столь существенно, ибо считываемый сюжет попадает в пространство прасмыслов. Целый ряд культурных одежд тут спадает... Не случайно голливудская культура давно сделала свой прорыв на этом пути. Прорыв в непрофессиональное, в запрофессиональное, когда благодаря мастерству таких специалистов, как Лукас, Земекис, и других, были опрокинуты, стерты границы между высоким и кичем, игровым кино и анимацией, компьютером и павильоном. Обращение к необъятным ресурсам психологической технологии — место встречи, плодотворного диалога всех этих культур. Что тут — реализм, сказка, бутафория — не имеет значения.

Не случайно и то, что все транснациональные кушанья приготовляются американскими поварами или по их рецептам. Достаточно того, что миллиарды детей сегодня не только в США, но и во всем мире не оторвать от телека, когда они наблюдают за жизнью трех кукольных народов. [...]

Л. Карахан. [...] Все сейчас призывают бороться с засилием американской массовой культуры. И это вроде бы прогрессивно, соответствует национальным интересам — в том числе уже и нашим, так как с установкой параболических антенн в наши дома хлынет прежде всего американское телевидение. Но что такое американская экспансия, почему она вообще стала возможной? Ведь дело не только и даже не столько в экономических факторах. Дело в самом типе культуры, которую Америка с помощью различных технических средств транслирует на весь мир. Это особая транснациональная массовая культура, которая могла родиться только в эмигрантской стране, и основана она на таких синтетических архетипах, которые доступны любому национальному сознанию. Именно в силу этих своих особенностей американская массовая культура по всему миру самая успешная и легко доступная, к тому же она служит гигантским перераспределителем культурной информации, интегрируя в себе самые различные ее формы и легко преодолевая культурные барьеры между Дальним Востоком и Латинской Америкой, Россией и Юговосточной Азией.

Американский масскульт создает некую транснациональную культурную среду, в которой разные культуры обретают себя как органические части целого, что необходимо при тенденциях к созданию единой цивилизации, единого мирового социума, с которым в будущем и будет идентифицировать себя человек. Достаточно и того, что житель Сингапура будет ощущать Россию при всех неизбежных в трансляции помехах и искажениях, как соприсутствующую ему реальность.

Мне кажется, что нынешняя борьба с американским натиском бессмысленна. Хотим мы того или нет, объединенные тенденции будут с неизбежностью вести к универсализации массовой культуры по американской модели. Если хотите, в этом судьба. Ну нет другой такой страны, другого такого Вавилона, где бы как в Америке, возникла такая уникальная оксюморонная с точки зрения традиционной культуры органическая синтетика, как жвачка или джинсы, или кока-кола или, наконец, американское массовое кино, которое, по-моему, уже давно пора рассматривать по отношению к киноискусству в целом как нечто совершенно особое, феноменальное.

Необходима не борьба с американским масскультом и уж, конечно, не смехотворные попытки его переиграть, а самоопределение в новых условиях, поиски защищенных живыми национальными традициями культурных ниш. В этом, кстати, американская массовая культура и сама кровно заинтересована, ибо питалась, питается и будет питаться исходным, «почвенным» материалом.

[...] Как бы я ни относился к массовой культуре, но у меня всегда было определенное представление о том, что есть массовая культура. И в начале нашей работы я пошел в общем-то по самому простому пути: внутренне поменял для себя знак «минус» на знак «плюс», оставив предмет в неизменности. Но, избавившись от предвзятого отношения, я вдруг стал замечать, что и сам предмет по своему качеству вовсе не совпадает с моими как минимум устаревшими представлениями. Дело в том, что массовая культура сегодня необычайно приблизилась к своему потребителю. Прежде всего благодаря тому, что все более творчески наполненным становится канал обратной связи: не только массовая культура воздействует на своих потребителей, но и потребители все более активно включаются в масскультовые процессы. Этому способствует не что-либо в отдельности: телевидение, видео, компьютеры, а вся совокупность факторов, обеспечивающих необычайно быстрое, интенсивное обращение информации в информационном обществе. Границы между жизнью и массовой культурой подчас становятся трудноуловимы, одно почти незаметно перетекает в другое. И это относится не только к бытовым формам масскульта. Я допускаю, что в каком-то информационно-скоростном пределе может исчезнуть граница между жизнью и, скажем, кинофильмом как произведением масскульта, пока, казалось бы, еще очень жестко и определенно выделенном в бытовом контексте. Почему бы и нет? Ведь был же знаменитый прецедент О. Уэллса, когда американские радиослушатели восприняли его постановку по «Войне миров» как радиорепортаж о реальной межпланетной войне.

Сближение произведений масскульта и жизни как таковой — двоякий процесс. С одной стороны, схематизируется, загоняется в стереотипные формы жизнь, но с другой стороны, раскрепощается и становится каким-то все более доверчивым, бесхитростным и даже наивным масскульт; уподобляясь первородному жизненному материалу. В этом смысле подлинный гений массовой культуры конца XX столетия — С. Спилберг. Достаточно вспомнить его всемирный киношлягер «Е. Т.» («Инопланетянин»). При всей технологической оснащенности и изощренности фильмов Спилберга в них есть потрясающая простота. Спилберг понял, может быть, самое главное — массовая культура должна впасть в детство.

Пока трудно сказать, к какому результату приведет сближение масскультовых и жизненных реалий, что в процессе взаимовлияний возобладает. Мне кажется, именно открытая, изначальная человеческая неискушенность, великолепное простодушие. Условно говоря, «спилберговское сознание», словно побеждающее схему. Перед лицом глобальных угроз человек попытается спастись, найти выход в простейших «природных» мифах. И не случайно, мне кажется, в спилберговских картинах личность автора оказывается необычайно рельефной и привлекательной, как бы спасенной. А вот, скажем, в новом супербоевике — фильме «Бэтмен», использующем постиндустриальную мифологию, личность автора как бы аннигилирует — здесь явный тупик, край.

В этом культурном контексте особый футурологический смысл приобретает, к примеру, «Изабелла Бэдфорд» — произведение, которое мы печатаем в этом номере. Для меня в этих тетрадках несомненно присутствие какого-то нового типа сознания, неподвластного жизненному прессу, хранящего особую незамысловатую и простодушную витальность. При этом жизнь и стереотипы, образы, достойные подражания, встречаются в «Изабелле Бэдфорд» не как две самоценные реальности, а составляются в нечто третье, новую реальность, где автор уже и герой, и потребитель одновременно, где граница между жизнью и художественным клише если не разрушена, то нарушена, смещена и действие как бы грозит выйти за пределы обыденного здравого смысла. Но, может быть, этот здравый смысл себя исчерпал?

Мне почему-то кажется, что испытание «Изабеллой Бэдфорд» предстоит и так называемому высокому искусству. Пока оно играет с массовыми мифами в кошки-мышки, прятки, салочки и прочие постмодернистские игры. Но постепенно начнет происходить возгонка (она уже происходит) наивного мифосознания в высшие культурные эшелоны, и не в качестве материала для использования, а как самоценной данности.

Грядет нечто вроде наивного преображения, рассвобождения искусства, которое, казалось бы, уже окончательно заигралось и не способно на новый Большой стиль.

Магистр Кнехт оставляет Касталию, изощренную в игре, чтобы пойти в воспитатели, а на самом-то деле, конечно, в воспитанники к юному и неискушенному существу — подростку. Что если культурологические пророчества романа «Игра в бисер», отнесенные Г. Гессе в далекое будущее, уже начинают сбываться — почти буквально?

$202,8 67,563

Индекс 70402
Цена 1р30к
ИСКУССТВО КИНО

Во второй половине 1990 года и в 1991 году «Искусство кино» публикует:

Андрей Тарковский. Лекции по кинорежиссуре
Ингмар Бергман. ПЕРСОНА
П.-П. Пазолини. ТЕОРЕМА
Жиль Перро. ДОСЬЕ 51. Детективный роман, ставший основой одноименного фильма Мишеля Девиля
Альфред Хичкок. ПСИХОЗ
Ян Флеминг. ДОКТОР НО. Повесть, по которой сделан первый фильм о Джеймсе Бонде
Годар о Годаре. Главы из книги
Жерар Депардье. УКРАДЕННЫЕ ПИСЬМА
Дирк Богард. КАК Я РАБОТАЛ С ВИСКОНТИ, ФАСБИНДЕРОМ, КАВАНИ. Главы из книги
Роже Вадим. ТРИ САМЫЕ ПРЕКРАСНЫЕ ЖЕНЩИНЫ (Брижит Бардо, Катрин Денёв, Джейн Фонда)

Александр Кабаков. ВАМ ОТКАЗАНО ОКОНЧАТЕЛЬНО
Фридрих Горенштейн. ЗИМА 53-ГО ГОДА и одно из последних произведений
Юз Алешковский. КЕНГУРУ

В рубрике «Мир души»:
Георгий Федотов. ЗАЩИТА РОССИИ
Дмитрий Мережковский. ГРЯДУЩИЙ ХАМ, ХРИСТИАНСТВО И ГОСУДАРСТВО, ЛЕВ ТОЛСТОЙ И РЕВОЛЮЦИЯ и другие работы
Зигмунд Фрейд. НЕУДОВЛЕТВОРЕННОСТЬ КУЛЬТУРОЙ, ПСИХОЛОГИЯ МАСС И АНАЛИЗ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО «Я»
Жан-Поль Сартр. ЗИГМУНД ФРЕЙД. Сценарий

Александр Червинский. ЛУЧШИЕ ДНИ НАШЕЙ ЖИЗНИ — сценарий об афганской трагедии
А также новые сценарии Александра Миндадзе, Владимира Кунина и Кима Рыжова и других авторов

«Искусство кино» в розничную продажу поступает в крайне ограниченном количестве из-за нехватки бумаги. Подписка на журнал принимается без ограничения во всех почтовых отделениях и организациях «Союзпечати»

6 90